Historia de la estética

II. La estética medieval

Akal / Arte y estética

Władysław Tatarkiewicz

Desde su publicación, la *Historia de la estética* de W. Tatarkiewicz se ha convertido en hito único y difícilmente superable como manual de esta disciplina. Presentado en tres volúmenes *(La estética antigua, La estética medieval, La estética moderna)* y traducido a todas las lenguas cultas del mundo, el texto es una sistemática presentación de los conceptos estéticos elaborados por el pensamiento europeo, su esencia, su evolución, su desarrollo y sus mutuas relaciones. La obra de Tatarkiewicz no se limita, sin embargo, a la estética general de los filósofos, sino que incluye también la de los teóricos del arte y la de los artistas, en este caso no sólo la expresada a través de sus palabras, sino también la que puede ser deducida a partir de sus obras.

Novedad fundamental de este libro es la presentación de la colección de fuentes sobre las que se basa. Las historias publicadas hasta ahora, salvo pequeñas excepciones, no solían incluir textos originales. Tatarkiewicz presenta, sin embargo, varios centenares de ellos, en su versión original y en traducción realizada directamente sobre ésta.

La *Historia de la estética* de Tatarkiewicz es ya un clásico del siglo XX apreciado tanto por la claridad de su exposición, como por la profundidad de sus análisis, que en todo instante responden a la máxima de su autor: «siempre quiero precisar las normas y aclarar las ideas, pero nunca guiar las mentes hacia un solo modo de pensar».

akal

AKAL

ARTE Y ESTÉTICA 17

D I R E C T O R

Joan Sureda

Diseño de cubierta: Sergio Ramírez

Diseño interior: RAG

Motivo de cubierta:
Manuel Tzanes, *Cristo en el trono* (detalle)

Traducción del polaco:
Danuta Kurzyka

Traducción de fuentes:
Latinas: M.ª Elena Azofra
Griegas: Felipe Hernández

Título original:
Historia estetyki

© Ediciones Akal, S. A., 1989, 2002, 2007
para lengua española

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid - España

Tel.: 918 061 996

Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN: 978-84-7600-407-4

Depósito legal: M. 31.409-2007

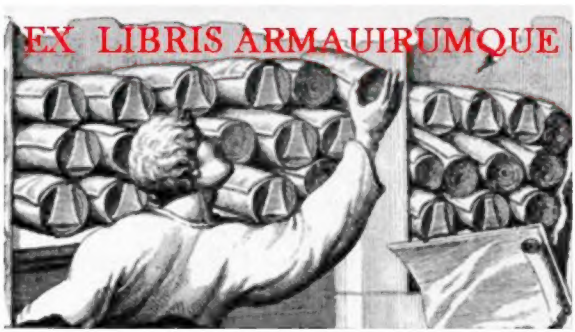
Impreso en Cofás, S. A.
Móstoles (Madrid)

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan sin la preceptiva autorización o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Władysław Tatarkiewicz

HISTORIA DE LA ESTÉTICA

II. LA ESTÉTICA MEDIEVAL



akal

I. La estética de la Alta Edad Media

a) La estética de Oriente

1. Condiciones de desarrollo

1. El cristianismo. En la época precedente al siglo primero de nuestra era, cuando la cultura del helenismo se encontraba aún en pleno auge y Roma llegaba a las cimas de su poder, empezó el proceso de transformación de actitudes frente a la vida y el mundo. El hombre deja entonces de interesarse por las cuestiones temporales para preocuparse, en cambio, por el más allá. En muchos ámbitos, las posturas racionalistas iban cediendo paso a las místicas y las necesidades cotidianas y terrenas quedaban eclipsadas por las religiosas. Las nuevas necesidades y actitudes dieron origen, a su vez, a nuevas religiones, sectas, ritos, sistemas religiosos y filosóficos, es decir, produjeron una nueva ideología y, dentro de ella, también una estética nueva. Las antiguas doctrinas materialistas y positivistas perdieron su atractivo mientras que renacía el platonismo. Un producto original de la época fue el sistema neoplatónico de Plotino, un sistema trascendente, monista y emanatista, con su teoría estática del conocimiento y con su propia ética y estética.

Lo más fecundo en consecuencia fue, no obstante, el nacimiento de la religión cristiana. En los primeros tres siglos del cristianismo, que aún pertenecen a lo que llamamos Antigüedad, cuando sus adeptos eran todavía escasos y no ejercían influencia alguna en el campo social y político, también permanecieron las formas de vida y pensamiento antiguos. Pero a partir del siglo IV, desde el año 313 para ser exactos, cuando el edicto de Constantino el Grande permitió que el cristianismo se extendiera sin impedimentos, y más aún a partir del año 325 en que llegó a ser la religión estatal, las nuevas formas de vida y pensamiento empezaron a predominar sobre las antiguas. Así empezó entonces un nuevo período en la historia del mundo.

El cristianismo se basaba en la fe, en sus leyes morales, en el principio del amor y en la esperanza de la vida eterna, razones por las que pudo prescindir de la ciencia, de la filosofía y, en especial, de la estética. «La verdadera filosofía es el amor a Dios», dice Juan Damasceno, e Isidoro de Sevilla añade que el primer objetivo de la ciencia es tratar de llegar a Dios y el segundo, conseguir una vida virtuosa. Si el cristianismo había de profesar una filosofía, ésta sería una filosofía propia, distinta a las anteriores.

Tanto en la ascética Africa como en la realista Roma, los Padres de la Iglesia latinos prefirieron renunciar totalmente a la filosofía. En la Iglesia griega, en cambio, los escritores eclesiásticos, en Atenas y Antioquía siguieron cultivando las viejas tra-

diciones filosóficas, aun siendo conscientes de que también entre los gentiles la filosofía empezaba a evolucionar hacia posturas religiosas. Estos comprendían la necesidad de crear una filosofía nueva y veían la posibilidad de aprovechar los antiguos sistemas para formular ahora la doctrina cristiana. Tertuliano trató de modelar la filosofía cristiana en base a la estoica, Gregorio Niceno la quiso basar en la platónica, y Orígenes tomó como modelo la neoplatónica. No obstante, todos estos intentos fueron desautorizados por la Iglesia.

La filosofía cristiana quedó formulada en los siglos IV y V, en los tratados de San Agustín y de los Padres de la Iglesia griega. Fue ésta una filosofía compuesta por la fe cristiana junto con elementos del pensamiento antiguo reconocidos por la Iglesia, una filosofía en la que la estética no figuraba en primer plano, aunque sí contenía ciertas ideas estéticas.

En efecto, los primeros creadores de la filosofía cristiana —tanto los Padres griegos como San Agustín— se interesaron por la estética, como verdaderos expertos en la materia. Y como toda su filosofía, la estética incluida, aparte de las doctrinas antiguas se basaba en la *Santa Biblia*, la historia de la estética de aquel período ha de empezar por las ideas estéticas contenidas en ésta.

En su estética, los cristianos asumieron muchas ideas filosóficas de los griegos y de los romanos, siempre y cuando aquéllas fueran compatibles con su religión e ideología. En Platón les atraía la idea de belleza espiritual; en los estoicos, la belleza moral; y de Plotino tomaron la tesis de la belleza de la luz y del mundo. Asimismo, coincidían con la postura cristiana frente al mundo y el hombre la interpretación pitagórica de la belleza como proporción, la concepción aristotélica del arte, la ciceroniana de la retórica, la horaciana de la poesía y la vitruviana de la arquitectura. Por tanto, hemos de tener en cuenta que si junto con el nacimiento del cristianismo empezó una época nueva en la historia de la estética, la tradición antigua era en ella tan importante como los nuevos conceptos medievales.

2. *Dos Imperios.* En el siglo IV, cuando empezaba la era cristiana y se establecían los principios de su filosofía y de su estética, tuvo lugar otro cambio importante: la división del Imperio.

Las diferencias políticas e intelectuales entre las provincias orientales y occidentales del Imperio Romano siempre habían sido muy pronunciadas y se agudizaron aún más cuando en el año 395 el Imperio sufrió la división en Imperio Oriental y Occidental. A partir de aquel momento, las vicisitudes políticas y culturales de ambos conjuntos siguieron caminos diferentes.

El Imperio occidental pronto fue derrotado, mientras que el oriental perduró otros mil años. El occidental experimentó diversos cambios mientras que el oriental, profundamente conservador, quiso y supo frenar el desarrollo. El Occidente tuvo que adaptarse, al menos en parte, a las costumbres y gustos de sus conquistadores norteños, mientras que el Oriente, dada su situación geográfica, se halló en el ámbito de las influencias asiáticas. Así en Oriente se conservaron en gran parte las formas de la cultura antigua que en Occidente quedaron destruidas o pasaron al olvido. Mientras Oriente pudo alimentarse de la herencia antigua, conservarla y desarrollarla, Occidente, tras haberla perdido, se vio obligado a crear una cultura nueva. Y tuvo que hacerlo partiendo de cero, creando formas originales propiamente suyas.

Mientras que en Oriente terminaba la historia antigua, en Occidente nacía una nueva. Si hemos de llamar medievales las formas de cultura creadas en Occidente tras la caída de Roma, llegamos a la conclusión de que en Oriente no hubo época medieval; el medievo fue un fenómeno específico de Occidente. Bien es verdad que Oriente también adquirió en aquel entonces nuevas formas de vida y de cultura, mas éstas no eran productos originales suyos sino una continuación de la Antigüedad.

Así pues, la historia de la cultura, del arte y de la estética cristianos de Oriente y de Occidente han de ser tratados por separado. Nuestro estudio debe empezar por Oriente, ya que éste fue una continuación directa de la Antigüedad. Allí perduraron durante varios siglos el pensamiento y el arte griegos; Bizancio pensaba y hablaba en griego (así hasta el siglo VI existió la Academia de Platón), aunque lo hacía ya al modo cristiano.

Oriente contaba con una doble tradición antigua. Por un lado, y conforme a las aspiraciones de Constantino el Grande, Bizancio heredó el legado de Roma, llegando a ser conocida como la «Nueva Roma». Por otro, gracias a su posición geográfica e histórica, contaba también con el legado de la Grecia antigua. Modelos antiguos no faltaban; por orden de los emperadores se recogían y llevaban a Bizancio obras del arte antiguo de todo el territorio del Imperio. Sólo delante de la iglesia de Santa Sofía se colocaron 427 estatuas griegas y romanas. Es pues natural que en este ambiente se desarrollara, antes que en otros, el arte cristiano en todas sus manifestaciones: música, literatura y artes plásticas.

Fue precisamente en Bizancio donde se erigieron los primeros grandes templos cristianos, con el de Santa Sofía en cabeza. Y fue también entre los bizantinos donde nació el pensamiento estético cristiano.

BIBLIOGRAFÍA

Partiendo de la convicción de que la Edad Media se ocupaba casi exclusivamente de teología y, como mucho, de psicología y cosmología, durante mucho tiempo los historiadores no pensaron buscar entre su legado problemas concernientes a la estética. A consecuencia de tal actitud, escasos fueron los trabajos sobre estética medieval, que no se tomaban en consideración en los estudios sobre historia de la filosofía, mientras que en los dedicados a historia de la estética se ocupaban tan sólo de la estética antigua para pasar inmediatamente a la moderna.

Bien es verdad que los escritores medievales no nos dejaron ningún tratado de carácter exclusivamente estético, pero también lo es que en sus obras teológicas, psicológicas y cosmológicas encontramos presupuestos y conclusiones estéticas; en efecto, los tratadistas medievales expresaron en numerosas ocasiones sus conceptos e ideas sobre la belleza y el arte. Las publicaciones de J. P. Migne: *Patrologia Graeca*, en 161 volúmenes, citada a continuación como *P. G.* y *Patrologia Latina*, en 221 volúmenes, citada a continuación como *P. L.*, contienen numerosos textos que son de gran interés para el historiador de la estética. Lo mismo ocurre con publicaciones posteriores de obras medievales. Pero cabe subrayar también que muchos manuscritos de obras y tratados medievales están aún inéditos.

Las primeras obras referentes a la estética medieval fueron los trabajos monográficos sobre San Agustín y Santo Tomás, publicados a finales del siglo XIX. Estos fueron no obstante, muy escasos y trataban sólo temas puntuales.

La herencia del medievo fue elaborada y presentada globalmente después de la II Guerra Mundial por Edgar De Bruyne en *Études d'Esthétique Médiévale* (3 vol., ed. por la Universidad de Gante en 1946). Gracias al esfuerzo de un solo hombre, el material y las fuentes para la historia de la estética medieval fueron recogidos de forma más completa que los correspondientes a la estética antigua. Esta última ha sido tratada, en efecto, más detalladamente, aunque haciéndose en base a centenares de trabajos monográficos, sin que se haya elaborado un conjunto uniforme.

El presente libro se basa, en gran parte, en el material recogido por De Bruyne, reducido y seleccionado porque, aparte de textos de gran importancia para la estética, se encuentran entre ellos otros de escasa significación.

Aparte de la antología de textos originales recogidos en sus *Estudios*, de Bruyne es autor de otros dos trabajos que son exposición sistemática de la estética medieval: *Esthétique du Moyen Age* (Louvain, 1947) y *Geschiedenis van de Aesthetica de Middeleeuwen* (Amberes, 1951-1955).

Sin embargo, las fuentes recogidas por De Bruyne no incluyen textos concernientes a la estética del cristianismo oriental, mientras que su estudio de la estética de Occidente comienza después de San Agustín. Los *Études* de De Bruyne tratan sobre Boecio (vol. I, p. 3), Casiodoro (vol. I, p. 35), San Isidoro (vol. I, p. 74), la estética carolingia (vol. I, p. 165), la poética medieval (vol. I, p. 216 y vol. II, p. 3), la teoría medieval de la música (vol. I, p. 306 y vol. II, p. 108), la teoría de las artes plásticas (vol. I, p. 243 y vol. II, pp. 69 y 371), la estética de los místicos (vol. III, p. 30), la estética de los victorianos (vol. II, p. 203), Guillermo de Auvernia, Guillermo de Auxerre y la *Summa* de Alejandro (vol. III, p. 72). Roberto Grosseteste (vol. III, p. 121), Govanni Fidanza (vol. III, p. 189), Alberto Magno (vol. III, p. 153), Santo Tomás de Aquino (vol. III, p. 278), y Vitelio (vol. III, p. 239).

En la introducción a su obra De Bruyne escribe que su intención era presentar *un recueil de textes devant servir à l'histoire de l'esthétique médiévale,* pero que luego abandonó la idea. Las fuentes las cita, en parte, dentro del texto de su libro, en parte las presenta como notas, citándolas la mayoría de las veces en versión original, o bien con la traducción o por último, sólo en francés. Dado que hasta ahora no se ha recopilado una antología sistemática de textos originales para la historia de la estética medieval, en el presente trabajo, igual que se hiciera en el caso de la *Estética Antigua,* nos hemos propuesto recoger los textos que a nuestro parecer son los más importantes. La antología no es completa ya que alguna de aquellas ideas estéticas fueron repetidas por los autores medievales con tanta frecuencia que citarlas todas resultaría inútil y monótono. Por ello, nos ha parecido más adecuado realizar una selección de los textos más característicos.

La antología más completa hasta ahora de textos originales concernientes a la estética medieval es la traducción italiana de textos de este carácter incluida en la *Grande Antologia Filosofica*, vol. V, 1954 de R. Montano, *L'estetica nel pensiero cristiano*, pp. 207-310.

Aparte de la obra de De Bruyne, la elaboración sintética más completa de la estética medieval es el trabajo colectivo *Momenti e problemi di storia dell'estetica* (vol. I, 1959): Q. Cataudella, *Estetica cristiana* (pp. 81-114) y U. Eco, *Sviluppo dell'estetica medievale* (pp. 115-229) que contiene también la bibliografía más completa de las obras concernientes al tema (pp. 113-114 y 217-229). Sólo tuvimos que completarla con algunos trabajos referentes a la historia de la literatura, música y artes plásticas, que contienen alguna que otra reflexión de carácter estético.

En general, la literatura monográfica concerniente a la estética medieval es más bien modesta y deficiente. En la Presente *Historia* citamos en las notas las obras más importantes, especialmente las relacionadas con la estética de la *Biblia* (pp. 8-14), la estética de los Padres de la Iglesia (pp. 17, 18, 21, 22, 23), la estética bizantina (pp. 38, 40, 41, 43, 44, 45), la de San Agustín (pp. 52, 54, 59, 60), la de Santo Tomás de Aquino (pp. 259), la estética de las artes plásticas (pp. 149, 151, 152, 154, 155, 159, 161, 170, 175), la de la música (pp. 132) y la de la poesía (pp. 121, 123, 259).

2. La estética de la Sagrada Escritura

Los padres de la filosofía cristiana fueron al mismo tiempo creadores de su estética. Por un lado, habrá que considerar como sus fundadores a los Padres griegos que —como San Basilio— se inspiraban en fuentes griegas y, por otro, los Padres latinos, con San Agustín a la cabeza, quienes, a su vez, se basaban en fuentes romanas. Tanto los unos como los otros conocían los conceptos antiguos de lo bello y del arte y se valieron de ellos al formular sus doctrinas.

Otra fuente importante de sus concepciones estéticas fue la propia ideología cristiana emanada de la *Biblia,* pues aunque ésta sirviera para fines distintos de los estéticos, se encontraban en ella, sobre todo en el *Antiguo Testamento*, ideas y reflexiones al respecto.

La palabra «bello» (καλός) aparece con frecuencia en *La Versión de los Setenta*, es decir, en la versión griega de la *Sagrada Escritura.* Los más abundantes en ideas estéticas son el *Génesis* y el *Libro de la Sabiduría.* También tratan de lo bello el *Cantar de los Cantares* y, aunque mucho menos, el *Eclesiastés* y el *Eclesiástico.*

1. El Génesis. Ya en los primeros versos del *Génesis* encontramos una afirmación que será de suma importancia para la estética, ya que concierne a la belleza del mundo. Dios, al contemplar el universo creado por él, juzga su obra. El *Génesis* dice: «Y vio Dios todo lo que había hecho y he aquí que era bueno en gran manera.» [1].

La frase es repetida en el *Génesis* en varias ocasiones (1, 4, 10, 12, 18, 21, 25 y 31), pudiendo distinguir en ella dos ideas: primero la convicción de que el mundo es bello (o sea, en términos griegos, la convicción de la *pankalía*) y, segundo, la convicción de que el mundo es bello porque es una creación consciente de un ser inteligente, como lo es una obra de arte.

No cabe duda de que ésta es la idea de la belleza que resalta de la versión griega del *Génesis*. Sin embargo, parece que no ha sido tomada del original sino introducida por los traductores. Según la opinión de los expertos [a], el sentido del original hebreo era distinto. Los científicos judíos de Alejandría que en el siglo III a. C. redactaron la *Versión de los Setenta*, tradujeron como *kalós* un adjetivo cuyo significado era mucho más amplio y que denominaba tanto cualidades internas (sobre todo morales, como: valiente, útil, bueno) como externas, pero no necesariamente estéticas. El sentido preciso de las palabras del *Génesis* con las que Dios evalúa su obra es el de una obra acertada y bien lograda. Sus palabras constituyen una alabanza general del mundo y no necesariamente un criterio estético, es decir, no se trata de una evaluación estética propiamente dicha, lo cual, por otra parte, coincide con la ideología del *Antiguo Testamento*, tanto más cuanto que la belleza carecía prácticamente de importancia en el culto y la religiosidad bíblicos.

A pesar de ello, los traductores tuvieron sus razones al emplear la palabra *kalós*, que tenía un sentido muy amplio y de variados matices y significaba no sólo la belleza estética sino también la moral así como todo lo que debía ser reconocido como digno de admiración. Es posible que al emplearla los traductores no se refiriesen a la belleza estética en especial y que sólo posteriormente la palabra fuese interpretada de este modo. Pero también existe la posibilidad de que los traductores entendieran *kalós* estéticamente. La cultura intelectual de la Alejandría del siglo III a. C. era griega y los judíos alejandrinos estaban sujetos a su influencia, que imponía una actitud ante el mundo muy diferente de la puramente moralista.

Sea como fuere, intencionalmente o no, al traducir con la palabra *kalós* la idea de que el mundo es una obra acertada y bien lograda, los traductores de la *Versión de los Setenta* introdujeron en la *Biblia* la idea griega de la belleza del mundo. Incluso si ésta no fue una intención consciente, fue desde luego un hecho real con todas sus consecuencias. La idea no pasó a la versión latina de la *Biblia*, la *Vulgata*, en la que *kalós* fue traducido por *bonum* y no por *pulchrum*, pero sí permaneció en el cristianismo, en la cultura medieval y en la moderna.

La estética cristiana que profesaba la belleza del mundo no provenía del Antiguo Testamento, aunque a él adjudicaba su origen. Ni siquiera podemos afirmar que este concepto fuese de origen griego y bíblico al tiempo, ya que era ésta una estética griega al cien por cien. Así, lo que parece ser la estética bíblica, era en realidad de procedencia griega y pasó a la *Biblia* por influencia del mundo antiguo y por su traducción al griego.

La idea de la belleza de la creación, expresada en el *Libro del Génesis* es repetida en el *Libro de la Sabiduría* (13, 7 y 13, 5), y en el *Eclesiástico* (43, 9 y 39, 16) [2] don-

---

[a] *Teologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, hrsg. v. G. Kittel, 1938, vol. III, 539 (art. καλός por W. Grundmann).

de las obras de Jehová realizadas en la naturaleza y en la historia son denominadas con la palabra griega *kalá*. La misma idea de la *Versión de los Setenta* aparece en el *Eclesiastés* (3, 11) [3] y en el *Salmo* 25, 8: «Jehová, la habitación de tu casa he amado», así como, en términos un tanto diferentes, en el Salmo 95, 5 [4], donde se emplea la palabra *horaios* (ὡραῖος) que tiene un sentido estético más estricto que *kalós*. Así, en todos estos fragmentos de la *Sagrada Escritura* podemos advertir la huella de las doctrinas estéticas del helenismo. [a]

Los libros del *Antiguo Testamento* que acabamos de mencionar fueron compuestos en la época del helenismo: el *Eclesiastés* es, probablemente, del siglo III a. C., el *Eclesiástico* (o de los *Proverbios)* de principios del siglo II a. C. y el *Libro de la Sabiduría* fue escrito en el siglo I a. C., es decir, en un tiempo en el que los teólogos judíos, como Filón de Alejandría, conocían ya perfectamente la filosofía helenística.

2. *El Libro de la Sabiduría.* De todo el *Antiguo Testamento* el texto que más habla de la belleza como tal es el *Libro de la Sabiduría*. En él se pondera la belleza de la creación, viendo en ella una prueba de la existencia y de la obra de Dios; a través de la belleza y magnitud de la creación se conoce, por antología, a su Creador (13, 5) [5]. El libro habla de la belleza de las obras divinas y las humanas, tanto en la naturaleza como en las obras de arte, cuya hermosura es tan grande que «la gente les atribuye cualidades divinas».

Este libro introduce además un elemento que no es de carácter religioso sino filosófico, un elemento pitagórico-platónico, o sea, puramente griego. Allí se dice que Dios lo hizo todo «según medida, número y peso»: *omnia in mensura et numero et pondere* (11, 21) [6], profesando así una teoría matemático-estética. Dicha teoría, inmersa en un libro de carácter canónico, testimonia una evidente influencia del pensamiento griego, en este caso una influencia ejercida no sólo sobre la traducción sino sobre el libro mismo.[b]

El hecho de que esta tesis se hallara contenida en la *Sagrada Escritura* fue de suma importancia para la estética medieval. La autoridad de que gozaba la *Biblia* hizo que el concepto subyacente fuese divulgado por los estudiosos, con un resultado sorprendente: la teoría matemática llegó a ser una de las principales teorías estéticas del período canónico. La idea misma es mencionada en el *Antiguo Testamento* más de una vez. También en el *Eclesiástico* se dice que la obra de Jehová *denumeravit et mensus est* (1, 9) [7].

3. *El Eclesiastes y el Cantar de los Cantares.* Gracias a los griegos, pasaron a la estética de la *Sagrada Escritura* ciertos elementos optimistas y matemáticos. Los israelitas por su parte, imprimieron en ella una huella completamente distinta. La postura de estos últimos hacia la belleza y el aspecto exterior en general, se caracterizaba por una absoluta indiferencia. Así, al hablar de las obras arquitectónicas, describían el proceso de construcción sin reparar en su aspecto [c]. Al referirse a personas —José, David, Absalón— decían que eran hermosos, mas no describían su her-

---

[a] Algunos teólogos llaman al *Libro de la Sabiduría* el «libro griego»: J. Hempel, *Göttliches Schöpfertum und menschliches Schöpfertum* en «Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie», vol. II, p. 18: «In einer für das ganze Kulturbewusstsein des alten Israel und seine Ausstrahlungen im Mittelalter weithin kennzeichnenden Weise tritt ein Gefühl für den ästhetischen und damit einen Eigenwert des Geschafyfenen vor der "griechischen" *Sapientia Salomonis* nie auf».

[b] Thorleif Boman, *Das hebräische Denken im Vergleich mit dem griechischen*, Göttingen, 1954. A continuación, al referirnos a la actitud del *Antiguo Testamento* y de los propios israelitas, respecto a la belleza, nos basaremos en gran medida, en este libro, especialmente en las opiniones expuestas en las pp. 52-90.

[c] A excepción del *Libro 3.º de los Reyes* (según la numeración de *Vulgata*) que en sus capítulos 6 y 7 describe las construcciones de Salomón.

mosura. No mostraban interés alguno por la apariencia de los hombres ni de las cosas; no les prestaban la menor atención ni tampoco pensaban en ellas, y aun así, si se fijaban en las cualidades externas, lo hacían sólo en las que expresaran experiencias internas.

Entre indiferencia y aversión hay poco trecho. En los *Proverbios de Salomón* se expresa la convicción de la vanidad de lo bello: *Fallax gratia et vana est pulchritudo* (31, 30) [8]. También en este caso podríamos buscar influencias griegas, tratando tales ideas como resonancias del pensamiento escéptico, pero en la *Biblia* el desprecio de la belleza es de hecho, más frecuente y de mayor intensidad que en toda la filosofía griega.

Es sorprendente, por tanto, que la *Sagrada Escritura* hable de la belleza sensible, de la belleza estética, al describir el árbol de la ciencia del bien y del mal; la *Vulgata* lo define como *pulchrum oculis aspectuque delectabile* cuando justamente se trata de algo peligroso, algo que es fuente de las desgracias del hombre.

La actitud negativa hacia la belleza expresada en el *Antiguo Testamento*, no tuvo mayor resonancia entre los cristianos ni impidió que hubiese entre ellos personas que adoraban la belleza, viendo en ella un bien procedente de Dios y una prueba de su perfección. Aquellas dos posturas opuestas frente a lo bello —lo bello es vanidad y lo bello es signo de la divinidad— aparecerán paralelamente en la estética cristiana a lo largo de los siglos.

Otro rasgo característico de la actitud de los israelitas hacia el aspecto de las cosas fue el hecho de tratarlo como un símbolo. Convencidos de que lo visible no es importante por sí mismo, sino porque representa lo invisible, creían que lo decisivo sobre la belleza del hombre eran sus cualidades internas que se revelan exteriormente a través de su cuerpo.

Los israelitas esculpían o pintaban a los profetas, el sacrificio de Isaac o a Moisés en la zarza ardiente (aunque no lo hacían con frecuencia, según testimonian las excavaciones del siglo III, realizadas en Dura Europos, a orillas del Eúfrates), con el único fin de presentar las obras de Dios. Mientras los paganos pintaban y esculpían a sus dioses, los israelitas representaban en su arte los símbolos y otras de su Dios. Los cristianos asumieron algunos modelos de los israelitas y otros de los antiguos, por lo que su actitud hacia la belleza y el arte adoptó un carácter directo en unas ocasiones y simbólico en otras, siendo ambas posturas expresadas en su estética.

Otra característica de la concepción israelita de la belleza se manifiesta en el *Cantar de los Cantares*. Al referir la hermosura de la esposa se citan dos tipos de cualidades que la definen. Por un lado, la amada es comparada con una torre y una armería, que simbolizan valores morales como la castidad y la inaccesibilidad, es decir, virtudes interiores que se revelan exteriormente. Por otro lado, la amada ostenta cualidades que deciden sobre su gracia y su belleza: se la compara con flores y joyas, con lo sabroso y aromático, con la dulzura del vino y los aromas del Líbano, con azafrán, áloes y un pozo de aguas vivas.

Tanto las primeras como las segundas cualidades, revelan una manera de entender la belleza distinta a la de los griegos.

4. Las interpretaciones hebrea y griega de la belleza. 1. Para los griegos las cosas tenían una belleza directa, mientras que en el *Antiguo Testamento* se les atribuye una belleza indirecta y simbólica.

2. Para los griegos, decidían sobre la belleza las cualidades de las cosas, mientras que en el *Antiguo Testamento* este papel corresponde a los efectos e impresiones que las cosas suscitan en el sujeto.

3. Para los griegos, la belleza era, más que nada, visual, mientras que en el *Antiguo Testamento* era también, o tal vez en mayor grado, cuestión de otros sentidos,

de sabores, olores y sonidos. Era ésta una belleza que se identificaba con un atractivo sensorial, que en el caso de otros sentidos es igual o más fuerte que el visual.

4. Para los griegos, lo bello era armonía, es decir, disposición armónica de elementos, mientras que en el *Antiguo Testamento* es propiedad de cada uno de los elementos por separado. Mientras que para los antiguos la belleza residía en la unión de las cosas, en el *Antiguo Testamento* se trataba justamente de no unirlas y era considerado bello lo puro y no mezclado. El sol o la luna unicolores eran para los israelitas más bellos que cualquier composición cromática, y otro tanto opinaban de la música.

5. Mientras que para los griegos la belleza estribaba en la forma, para los israelitas la constituía la intensidad de las cualidades, colores, luces, aromas o sonidos. Para ellos, la belleza no residía en la forma ni en las proporciones perfectas, sino en lo que vive y obra, en la gracia y en la fuerza. «Los israelitas veían la mayor belleza en el deforme y terrorífico fuego y en la vivificante luz» [a].

6. Aparte de la forma, los griegos mostraban una gran sensibilidad por el color, mientras que la sensibilidad de los israelitas se volcaba en la luz; eran más sensibles a la saturación de luz que a los matices y colores [b].

También frente a dichos colores, era distinta su postura. Mientras se puede suponer que para los griegos el más bello color era el azul, el color del cielo y de los ojos de Atenea, los israelitas ni siquiera tenían para él —según aseguran los filólogos— un nombre propio. Para los últimos, el color más bello era el rojo.

7. La belleza griega de la época clásica era estática, una belleza hecha de serenidad y equilibrio, mientras que para los israelistas, desde el principio, la belleza era dinámica, una belleza de movimiento, de la vida [c] y la acción.

8. La tesis fundamental de los griegos, afirmaba que la belleza se encuentra en la naturaleza. Para los israelitas, la hermosura de la naturaleza desempeñaba un papel marginal.

9. Los griegos esculpían a sus dioses, mientras que los israelitas tenían prohibida la representación plástica de su Dios. Lo concebían como infigurable y, por tanto, la belleza propiamente dicha no podía constituir su cualidad. Bien es verdad que la *Biblia* dice que Dios creó al hombre «a su imagen y semejanza», pero esta *imago Dei* no era comprendida como representación del aspecto corporal de Dios, sino como imagen corporal de un Dios incorpóreo; *imago* era una forma de revelación y no una representación [d].

Al Dios del *Antiguo Testamento* se le atribuían las mayores virtudes, entre otras, la grandeza y la magnanimidad, mas no estaba entre ellas la belleza. No obstante, en el *Cantar de los Cantares* encontramos esta frase: *ostende mihi faciem tuam... facies tua speciosa* [9]. Esta afirmación será compatible con las opiniones sostenidas por los israelitas sólo cuando supongamos que la palabra *speciosus* («hermoso») es empleada en sentido figurado, en un sentido aplicable a Dios, es decir, hermoso en el sentido de que provoca admiración intelectual y no de que suscite admiración sensorial.

---

[a] Boman, op. cit.

[b] H. Guthe, *Kurzes Bibelworterbuch*, Tübingen, 1903.

[c] «Die Bildlosigkeit der Jahwereligion erstreckte sich nicht nur auf Skulptur und Gemälde, sondern auch auf das fromme Bewusstsein. Ihre Vorstellungen von Gott waren motorisch, dynamisch, auditiv». (Boman, p. 92).

[d] Otra correlación de paralelos en las descripciones de Homero y de la *Biblia* fue expuesta por E. Auerbach en *Mimesis, the Representation of Beauty in Western Literature*, 1957 (el original alemán de este libro fue publicado en 1946).

También habló de la hermosura de Dios en un sentido diferente de la palabra Filón de Alejandría, un pensador vinculado estrictamente al *Antiguo Testamento*. Según el, lo divino y no creado es superior al bien y más hermoso aun que la hermosura [10]. Este concepto sublimado de la belleza entrará de lleno en la estética cristiana.

Resulta evidente que el modo de entender la belleza, manifestada en el *Antiguo Testamento*, fue dictado por las condiciones de vida de los israelitas y por su religión monoteísta y, sobre todo, por las prohibiciones que ésta suponía.

5. La prohibición de imágenes. Moisés prohibió representar a Dios, así como a todo ser viviente. En los Libros de Moisés, la prohibición, formulada de manera categórica y terminante, es repetida al menos ocho veces: *Exod.* 20, *Exod.* 20, 23; *Exod.* 34, 17; *Lev.* 26, 1; *Deut.* 4, 15; *Deut.* 4, 23; *Deut.* 5, 8; *Deut.* 27, 15. En varias ocasiones se prohíbe hacer dioses; una vez, hacer esculturas o imágenes de cualquier figura o «efigie de mujer o hembra», y cuatro veces más se prohíbe hacer esculturas de cualquier criatura viva o cualquier imagen de alguna cosa que «esté arriba en los cielos, o debajo, en la tierra, o en el agua, o debajo de la tierra» [11].

Se prohibía así hacer cualquier tipo de imágenes, pero especialmente esculturas, tanto fundidas como cinceladas o talladas. En una ocasión se mencionan ambos géneros, prohibiéndose al mismo tiempo las esculturas fundidas y talladas *(Deut.* 27, 15) [12].

La finalidad de aquellas prohibiciones no deja lugar a dudas. Estas eran de carácter religioso y fueron introducidas para evitar la idolatría [a].

Lo inusitado fue su radicalismo, ya que abarcaban a todo ser viviente. También cabe subrayar su eficacia: fueron observadas estrictamente a lo largo de varios siglos, causando que los israelitas no tuvieran escultores ni pintores y que dejaran de cultivar las bellas artes.

Otra de sus consecuencias fue la disminución de las necesidades estéticas del pueblo. Si éstas hallaban una expresión, era mediante la riqueza de la materia y no a través de la belleza de forma. Ezequiel escribe: (28, 13) «De toda piedra preciosa era tu vestidura; de cormalina, topacio, jaspe, crisólito, berilo y ónice». Como vemos, para los israelitas la mayor belleza consistía en lo precioso y lo fastuoso.

6. El legado de la antigüedad. Resumiendo, podemos afirmar que el *Antiguo Testamento* encierra tres ideas importantes para la estética, que son: la belleza del universo, el supuesto de que lo bello proviene «de la medida, del número y del peso», y la convicción sobre la vanidad e incluso el peligro que implica la belleza.

Aquellas tres ideas ya las habían enunciado los griegos antiguos: la primera constituía el tema helenístico de la pankalía, la segunda era la tesis pitagórica de la medida y la tercera, una de las tesis de los cínicos. Es probable que las primeras dos tesis entraran en la *Biblia* por influencia griega; la tercera, no obstante, es una invención original del autor del *Eclesiastés*.

Algunos de los historiadores suelen llamar [b] a la teoría de la medida «la teoría sapiencial», es decir, propia del *Libro de la Sabiduría*, pero es obvio que la idea proviene de la Antigüedad y no fue inventada por los autores del *Libro*. Más bien podríamos buscar lazos más fuertes entre la *Biblia* y la tesis de la *pankalía*, ya que ésta, aunque concebida en la Antigüedad, adquirió en la *Sagrada Escritura* un sig-

---

[a] L. Pirot y A. Robert, *Dictionnaire de la Bible*, suppl. vol. IV, 1949; art. *Idoles, idolatrie* por A. Gelin, pág. 169 y siguientes. *Images* por J. B. Frey, pág. 199 y siguientes; véase también: P. Kleinert en *Realencyklopadie für protestantische Theologie und Kirche*, vols. III y IV, 1897 y 1899. G. F. Moore en *Encyclopaedia biblica* de Cheyne, vol II, 1901. A. Lods en *Encyclopaedia of religion and Ethics* de Hasting, vol. VII. L. Bréhier, *La querelle des images*, 1904. J. Tixeront, *Histoire des dogmes*, vol. III, 1928.

[b] E. De Bruyne, *Esthétique du moyen Age*, Louvain, 1947.

nificado que no había tenido para los griegos, y habría razones para considerarla como una doctrina propia de la *Biblia.*

La estética cristiana se basó tanto en el *Antiguo Testamento* como en autores griegos. El hecho de que el *Antiguo Testamento* —en algunos de sus libros, especialmente en la traducción de la *Versión de los Setenta*— se inspirase en el pensamiento antiguo facilitó la fusión de ambas fuentes. No obstante, existen también en la estética cristiana algunas contradicciones, incongruencias y cierta dualidad.

En ésta una estética que reconoce tanto la belleza simbólica como la directa, que admite la belleza de la luz y de la armonía, la belleza de la vida y la de la serenidad, una estética que ora ve en lo bello *vana pulchritudo*, ora una de las mayores perfecciones del mundo.

Tertuliano era partidario de prohibir las imágenes (por cierto, su justificación era distinta: quería evitar la falsedad que implica cada reproducción) mas la mayoría de los cristianos imitó a los griegos, cultivando las artes y representando no sólo la creación sino también al mismo Creador.

La dualidad de fuentes de la estética cristiana, sin embargo, se reflejó en la práctica, en los gustos y el carácter de sus obras de arte, porque en cuanto a la teoría y generalizaciones científicas, los cristianos siguieron a los antiguos.

Los primeros cristianos vivían en el mundo helenístico y al plantearse problemas estéticos aprovecharon los conceptos creados por los griegos, muchos de los cuales, en aquel entonces, ya se habían convertido en patrimonio común y se encontraban al alcance de todos. Asimismo, los cristianos cultos conocían las doctrinas griegas más sofisticadas como, por ejemplo, la teoría ecléctica de que la belleza consiste en la disposición de las partes, igual que el más reciente sistema de Plotino que afirmaba que la belleza estriba en la luz y el resplandor.

Pero como la actitud religiosa de los cristianos remitía todos los valores a Dios y su postura moral sometía toda actividad del hombre a fines morales, los cristianos dieron a las ideas estéticas asumidas de la Antigüedad justificación y sentido diferentes.

El mundo es hermoso porque lo ha creado Dios; el mundo tiene su medida porque Dios se la otorgó; la belleza es una vanidad frente a la eternidad y a los designios morales que el hombre ha de cumplir en su vida terrena.

En vista de tales premisas, el paso de la estética antigua a la cristiana —aunque los cristianos hayan recogido las principales ideas de los griegos y de los romanos— hizo que nacieran doctrinas nuevas, motivadas no por el deseo de introducir en ella ideas originales sino por su nueva concepción del mundo.

7. El Evangelio. La ideología de los cristianos se apoyaba, principalmente, en el *Nuevo Testamento* que contenía aún menos elementos estéticos que el *Antiguo.* Hasta podríamos afirmar que prácticamente el *Nuevo Testamento* carece del todo de ideas estéticas, aunque, por otro lado, la palabra «bello» *(kalós)* aparece en él en varias ocasiones.

San Mateo dice que un árbol da «bellos» frutos (7, 17; 12, 33), que el sembrador siembra «bella» semilla (13, 27; 37, 38), y, especialmente, que las obras son «bellas» (5, 16). Mas la belleza a que se refiere no es una belleza estética, sino única y exclusivamente moral. Todo aquello es hermoso y bueno en el sentido cristiano, es decir, en el sentido de obras realizadas por motivos de amor y de fe. Cuando el evangelista San Juan habla de ὁ ποιμὴν ὁ καλός (19, 11 y 14), lo debemos traducir sólo como «buen pastor» y no como «hermoso». Lo mismo se refiere a los primeros escritos de los cristianos donde καλος νόμος es usado en el sentido de la «buena ley» y καλός διάκονοζ significa «buen sacerdote (diácono)».

De todas las clases de belleza conocidas por el helenismo, el *Evangelio* pondera

sólo una, que es la belleza moral. La belleza en el sentido estrictamente estético —como belleza de aspecto o de forma— carecía de importancia, lo que no quiere decir que se prescindiera de ella o que se despreciara el aspecto hermoso de las cosas.

El Sermón de la Montaña *(S. Mateo,* 6, 28-29) dice: «Considerar los lirios del campo, cómo crecen: no trabajan ni hilan; pero os digo, que ni aun Salomón con toda su gloria se vistió como uno de ellos» [13].

El mundo corpóreo y su hermosura eran de cierta importancia porque, como dice San Pablo, a través de ellos el eterno poder y la divinidad se hacen visibles para la mente. [14].

Los primeros cristianos no encontraron en el *Evangelio* afirmaciones estéticas precisas; en cambio, hallaron en él indicaciones referentes a la postura que habían de tomar frente a cada aspecto de la vida, la belleza y el arte incluidos. Esa postura se basaba en la convicción de que los bienes eternos son superiores a los temporales, que los bienes espirituales son superiores a los corporales y que los morales predominan sobre todos los demás.

El *Nuevo Testamento* carece de teorías estéticas, pero indica qué ideas estéticas podían admitir los cristianos como suyas. Y los pensadores cristianos no tardaron mucho en poner en práctica aquellas indicaciones.

A. TEXTOS DE LA SAGRADA ESCRITURA

LIBRO DEL GÉNESIS, 1, 31.	LA BELLEZA DEL MUNDO
1. Καὶ εἶδεν ὁ θεὸς τὰ πάντα, ὅσα ἐποίησεν καὶ ἰδοὺ καλὰ λίαν. (Viditque Deus cuncta, quae fecerat, et erant valde bona).	1. Y vio Dios que cuanto había hecho era bueno en gran medida.
ECLESIÁSTICO, 39, 21.	
2. Τὰ ἔργα κυρίου πάντα ὅτι καλὰ σφόδρα. (Opera domini universa bona valde).	2. Las obras del Señor son todas buenas.
ECLESIASTÉS, 3, 11.	
3. σὺν τὰ πάντα ἐποίησεν καλὰ ἐν καιρῷ αὐτοῦ. (Cuncta fecit bona in tempore suo).	3. Todo lo hizo Él apropiado a su tiempo.
SALMO, 25, 8.	
4. κύριε, ἠγάπησα εὐπρέπειαν οἴκου σου. (Domine, dilexi decorem domus tuae).	4. Señor, amé la hermosura de tu casa.
SALMO, 95, 5.	
ἐξομολόγησις καὶ ὡραιότης ἐνώπιον αὐτοῦ. (Majestas et decor praecedunt eum).	Majestad y esplendor Le preceden.

LIBRO DE LA SABIDURÍA, 13, 5.

5. Ἐκ γὰρ μεγέθους καὶ καλλονῆς κτισμάτων ἀναλόγως ὁ γενεσιουργὸς αὐτῶν θεωρεῖται.
(A magnitudine enim speciei et creaturae cognoscibiliter poterit creator horum videri).

LA BELLEZA DEL MUNDO REVELA AL CREADOR

5. Pues por la grandeza y hermosura de sus criaturas se puede contemplar analógicamente a su Creador.

LIBRO DE LA SABIDURÍA, 11, 21.

6. πάντα μέτρῳ καὶ ἀριθμῷ καὶ σταθμῷ διέταξας.
(Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti).

EL MUNDO DEBE SU BELLEZA A LA MEDIDA, EL NÚMERO Y EL PESO

6. Todo lo dispusiste con medida, número y peso.

ECLESIÁSTICO, 1, 9.

7. κύριος αὐτὸς ἔκτισεν αὐτὴν καὶ εἶδε καὶ ἐξηρίθμησεν αὐτήν.
(Ille creavit illam in Spiritu sancto et vidit, et dinumeravit, et mensus est).

7. Es el Señor quien la creó, la vio y la distribuyó.

PROVERBIOS DE SALOMÓN, 31, 30.

8. ψευδεῖς ἀρεσκείαι, καὶ μάταιον κάλλος.
(Fallax gratia et vana est pulchritudo).

LA VANIDAD DE LA BELLEZA.

8. Falsos son los encantos y vana la belleza.

CANTAR DE LOS CANTARES, 11.

9. Ostende mihi faciem tuam et auditum fac mihi vocem tuam, quoniam vox tua suavis est mihi et facies tua speciosa.

LA BELLEZA DE DIOS

9. Muéstrame tu rostro y hazme oír tu voz, porque tu voz me es dulce, y tu rostro hermoso.

FILÓN DE ALEJANDRÍA, *LEGATIO AD GAIUM*, 5.

10. Τὸ ἀγένητον καὶ θεῖον ὁρᾶν... τὸ κρεῖττον μὲν ἀγαθοῦ, κάλλιον δὲ καλοῦ.

10. Ver lo divino y lo no creado... lo que es mejor que el bien y más hermoso que la hermosura.

LIBRO DEL ÉXODO, 20, 4.

11. Οὐ ποιήσεις σεαυτῷ εἴδωλον οὐδὲ παντὸς ὁμοίωμα ὅσα ἐν τῷ οὐρανῷ ἄνω καὶ ὅσα ἐν τῇ γῇ κάτω καὶ ὅσα ἐν τοῖς ὕδασιν ὑποκάτω τῆς γῆς.

EN CONTRA DE LAS IMÁGENES

11. No harás escultura ni imagen alguna de lo que hay arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas bajo tierra.

(Non facies tibi sculptile neque omnem similitudinem quae est in coelo desuper et quae in terra deorsum nec eorum quae sunt in aquis sub terra).

LIBRO DEL DEUTERONOMIO, 27, 15.

12. ἐπικατάρατος ἄνθρωπος ὅστις ποιήσει γλυπτὸν καὶ χωνευτόν, βδέλυγμα κυρίῳ, ἔργον χειρῶν τεχνιτῶν.
(Maledictus homo, qui facit sculptibile et conflatibile, abominationem Domini, opus manuum artificum).

12. Maldito el hombre que haga una obra esculpida o fundida, producto de manos artífices, abominación para el Señor.

EVANGELIO DE SAN MATEO, 5, 28.

LA BELLEZA DE LA NATURALEZA

13. Considerate lilia agri quomodo crescunt: non laborant neque nent. Dico autem vobis quoniam nec Salomon in omni gloria sua coopertus est sicut unum ex istis.

13. Mirad los lirios del campo, cómo crecen; no se fatigan ni hilan. Pero yo os digo que ni Salomón en toda su gloria se vistió como uno de ellos.

SAN PABLO APOSTOL,
A LOS ROMANOS, 1, 20.

DIOS VISIBLE EN LA CREACIÓN

14. Invisibilia enim ipsius a creatura mundi. per ea quae facta sunt. intellecta conspiciuntur.

14. Porque desde la creación del mundo lo invisible de Dios se hace mentalmente visible a través de sus criaturas.

3. La estetica de los Padres griegos de la Iglesia

1. Los Padres de la Iglesia. Los escritores cristianos, sobre todo los primeros, preocupados por cuestiones de religión y vida cristianas, no reparaban en los problemas de lo bello y del arte. En algunos casos, sin embargo, no tuvieron más remedio que expresar su opinión sobre cuestiones estéticas, especialmente las que planteaba la *Sagrada Escritura.* Y como la *Biblia* no imponía ninguna actitud concreta, las opiniones de los Padres de la Iglesia al respecto podían ser positivas o negativas. Para unos, como Tertuliano, la labor del artista *(artifices statuarum et imaginum)* era obra del diablo. Pero semejantes opiniones constituían una minoría. La mayor parte de los primeros escritores cristianos había sido educada en escuelas griegas y presentaba una actitud benévola hacia la belleza artística así como hacia la de la naturaleza.

Las posturas estéticas de los cristianos de Oriente cristalizaron antes que las de Occidente. Los comentarios a la *Biblia* y, en especial, al *Libro del Génesis* escritos por doctores de la Iglesia ofrecían la posibilidad de desarrollar y profundizar en sus ideas. Varios de los Padres griegos, activos en Oriente, se ocuparon de los problemas de lo bello y del arte. Destacan entre ellos Clemente de Alejandría (que pertenece aún al siglo III a. C.), maestro de la escuela catequética, conocedor extraordinario de la filosofía griega, y el grupo de padres de la Iglesia que vivían en el si-

glo IV: San Anastasio (299-373), patriarca alejandrino; Gregorio Nacianceno (330 h. 390), obispo de Nacianzo y Constantinopla y, el más célebre de ellos, San Basilio de Cesarea[a].

2. *San Basilio.* San Basilio (329-379), Padre de la Iglesia griega, llamado Basilio el Grande, obispo de Cesarea, aunque era más sacerdote que erudito de vocación, cursó amplios estudios seglares en las escuelas de Cesarea, Bizancio y Atenas. Gregorio Nacianceno,, con quien le unía gran amistad, se mostraba grandemente admirado por sus profundos conocimientos de filosofía, gramática, astronomía, geometría y medicina. El mismo Basilio escribe que trataba con poetas, historiadores, oradores y filósofos. En los círculos intelectuales de Atenas, los más destacados y activos en aquel entonces eran los maestros de retórica, a quienes Basilio debía su conocimiento de la literatura griega, de la obra de Pitágoras así como de las doctrinas sofistas, de Sócrates y de Platón. Todo lo que había aprendido de ellos, Basilio lo reunió con las enseñanzas del *Evangelio* y con las ideas del *Antiguo Testamento.*

En sus escritos distinguimos dos corrientes: la griega y la cristiana. Además, la griega tiene dos facetas: por un lado, se refleja en ella la estética eclectica y, por otro, la más reciente estética neoplatónica. Al formular sus principales tesis estéticas Basilio se inspiró en el *Génesis,* mas su argumentación la tomó de los filósofos griegos. Igual que otros padres de la Iglesia Griega, San Basilio no dejó ningún tratado dedicado exclusivamente a la estética, pero sus escritos, su *Homilia a Hexaemeron* en particular, contienen tantas opiniones acerca de la belleza y del arte que en base a ellas se puede deducir una teoría estética de carácter bastante completo [b].

3. *La luz y la vista.* San Basilio asumió el concepto griego de la belleza. Era el suyo un concepto dualista, en el que se reflejaban las dos corrientes principales de la estética griega, predominando ora la una ora la otra. Por un lado, y conforme a las ideas de los pensadores antiguos, San Basilio sostiene que la belleza consiste en una relación conveniente de partes y por tanto es propia de los objetos compuestos. En otras ocasiones, siguiendo a Plotino, ve la belleza como propiedad de las cosas simples.

Al expresar el primero de los conceptos —conocido por la doctrina estoica, ecléctica y ciceroniana— San Basilio afirma que la belleza consiste en la composición de los elementos, su disposición y su congruencia. En este caso, parte de la definición de los estoicos según la cual la belleza corpórea deriva de la mutua proporción de las partes y del color conveniente [1].

Es una estatua, ninguna de las partes es bella por sí misma; separada del resto, pierte su valor estético; una estatua es bella sólo en su totalidad. Un brazo separado del tronco, un ojo apartado de la cara, cualquier miembro separado de la estatua, nunca parecerán bellos. Pero al ser colocados en su lugar, lucirán su hermosura, que deriva de la proporción entre ellos y la totalidad. Todo esto se refiere no sólo a la belleza de las estatuas sino que atañe también a los cuerpos vivos, a hombres y animales [2].

En otras ocasiones, San Basilio emplea la argumentción de Plotino y sostiene que la belleza reside también en las cosas simples, así que no consiste en una rela-

---

[a] Las obras más completas concernientes a las ideas estéticas de la patrística son las de: E. De Bruyne, *Esthétique païenne, esthétique chrétienne. A propos de quelques textes patristiques,* en «Revue Internationale de Philosophie», n.º 31, 1955, pp. 130-144. *Geschiedenis van de* Aesthetica, 1951, vol. III. Q. Cataudella, *Estetica cristiana* en el trabajo colectivo: *Momenti e problemi di storia 'estetica,* 1959 Antología de textos: R. Montano, *L'estetica nel pensiero cristiano* (en: *Grande Antologia Filosofia,* vol. V, 1954, pág. 151 y siguientes)

[b] Y. Courtonne, *St. Basilie et l'hellénisme,* París, 1934, (IX, *Beauté de la création).*

ción o proporción. El oro es hermoso no por su proporción sino por su color, el sol o el lucero son bellos por su centelleo. De esta suerte, la luz y el brillo deciden, en el mismo grado que la armonía, sobre la belleza de las cosas [1].

San Basilio comprendía que las afirmaciones de Plotino eran incompatibles con las de Cicerón, pero como estaba dispuesto a darles la razón a ambos, trató de compaginar sus teorías, fundiéndolas en una sola: seguro de que la luz es bella a pesar de ser una substancia uniforme en cuyas partes no hay proporción alguna, esto no contradice la tesis de que la belleza consiste en la proporción. La luz también posee su propia proporción así como sus relaciones adecuadas. No es ésta una relación de las partes entre sí sino la que mantiene en relación a los órganos de la vista [1], y la belleza depende, entre otras cosas, de dicha relación.

San Basilio, intentando encontrar un término medio entre ambas tesis, llegó a un tercer concepto. Un concepto que, visto desde cierta perspectiva histórica, era de bastante importancia, ya que introducía en el concepto de belleza el factor subjetivo. Es verdad que la belleza se encuentra en el mundo exterior, en la luz, en el color y en la forma, pero para captar la belleza de la luz, del color y de la forma es indispensable la vista o, en términos generales, es preciso que todo ello sea captado por el sujeto. El pensador cristiano advirtió este fenómeno con más perspicacia que los estéticos de la época clásica, lo cual —por otro lado— es natural. Su actitud religiosa hizo que concentrara la atención en el mundo interior más que en el exterior, obligándole a fijarse en el sujeto más que en los objetos.

4. Relación entre la belleza y la finalidad. ¿En qué consiste la belleza de las cosas? Sobre todo, en el hecho de que son gratas a la vista y el oído. No obstante, los primeros cristianos, al hablar de la belleza pensaban en algo más. Si el mundo es hermoso, como lo repite en varias ocasiones el *Libro del Génesis*, no es porque guste a los sentidos sino porque ha alcanzado los objetivos para los cuales ha sido creado, es decir, el mundo es bello por su finalidad. Cada cosa particular es hermosa en la medida que cumple su finalidad, es hermosa en la medida que presta sus servicios, en la medida de la perfección con que realiza las tareas que le han sido asignadas [3].

En vista de lo anterior, la belleza puede ser entendida de dos maneras: como una belleza directamente sensible y como una belleza que consiste en la correspondencia con su finalidad. San Basilio explica esta dualidad citando como ejemplo el mar. Por un lado, describe la belleza directa que complace la vista y, por otro, afirma que su hermosura reside también en el hecho de ser el mar fuente de humedad y un enorme almacén de aguas, útil económica y socialmente, una comunicación entre continentes que facilita el comercio y proporciona diversas riquezas.

La intención de aquella argumentación era teológica, más su contenido no resulta indiferente para la estética. Ya los antiguos habían justificado la belleza de algunas cosas diciendo que eran *apta*, o sea, convenientemente construidas y que correspondían a su fin. San Basilio, por su parte, advierte esta clase de belleza no sólo en los objetos particulares sino también en el universo, concebido, por cierto, como totalidad.

De este modo la finalidad, que para los antiguos constituía como mucho una de las manifestaciones de la belleza, se convirtió para San Basilio en una característica necesaria. Otras cualidades de lo bello, como el orden, la proporción y la disposición armónica de las partes así como los efectos positivos ejercidos sobre la razón y los sentidos y el hecho de proporcionar placer, han llegado a ser marginales y secundarias frente a su característica fundamental, que sería la finalidad.

El hombre es propenso a juzgar la belleza según el placer experimentado por los sentidos, pero —segun afirma San Basilio— esa tendencia no es sino consecuencia

de su imperfección. Si no fuera por ella, el hombre juzgaría la belleza de las cosas en base a su finalidad, como indudablemente lo hace Dios.

De esta afirmación se desprende que hay dos clases de belleza: una para el hombre y otra para Dios; es decir, existe una belleza superficial y otra verdadera, una belleza subjetiva y otra objetiva.

Y fue ésta no sólo la convicción propia de San Basilio sino de todos los escritores cristianos de los primeros siglos de la Edad Media.

5. La pankalia. El mundo, en todos sus aspectos, tiene una finalidad. San Basilio escribe que en la creación ni hay nada que sobre, ni falta nada que sea necesario. «Nada fue hecho sin motivo o por casualidad; todo contiene una inefable sabiduría» [4]. Y dada su finalidad, el mundo es bello.

Al profesar la finalidad y la belleza del mundo, San Basilio repetía la tesis de la *pankalía* introducida en el *Libro del Génesis,* igual que lo hacían los restantes Padres, especialmente los griegos. Fue éste un concepto estético común de la patrística. La *pankalía* ya había sido pregonada por los filósofos antiguos —sobre todo por los estoicos— mas ahora llegaba a ocupar un lugar predominante en el campo de la estética, siendo concebida teleológicamente: el mundo es hermoso no en el sentido de que guste siempre y agradece a todos, sino porque está hecho con una finalidad.

Si el mundo es bello por su finalidad, en ello se parece a una obra de arte. San Basilio escribe: «Caminamos por el mundo como si visitáramos un taller en el que el escultor divino exhibe sus maravillosas obras. El Señor, artista y creador de estas maravillas, nos incita a su contemplación» [5]. Dios es concebido a semejanza del artista, mientras que el mundo es tratado como un objeto destinado a la contemplación.

Son éstas unas ideas que señalan lo cerca que estaba aquel Padre de la Iglesia de adoptar un punto de vista deteminantemente estético.

La idea de que el mundo es obra de un artista y que su belleza se parece a la de una obra de arte, no es ajena a los filósofos antiguos. Así la divulgaron, entre otros, Cicerón y Plutarco, pero fueron sólo los cristianos quienes hicieron de ella un concepto predominante y generalmente aceptado, que encontramos en el *Libro de la Sabiduría,* en la obra de San Basilio, en San Atanasio y San Clemente, así como en el pensamiento de los Padres latinos como Justino y Lactancio. Junto con el de la *pankalía* fue éste un elemento típico de la estética de la patrística. En cierto modo, incluso complementaba la idea de la *pankalía:* el mundo es hermoso y además lo es de la misma manera que las obras de arte.

Dada la mentalidad de los antiguos, a éstos les era más fácil advertir las diferencias entre el arte y la naturaleza que sus afinidades, y cuando decidían hacerlo, más bien concebían el arte a semejanza de la naturaleza que viceversa. Así solían afirmar que una obra de arte es como la naturaleza porque la imita. En cambio, los Padres de la Iglesia, San Basilio incluido, afirmaban que la naturaleza es como una obra de arte que revela el talento artístico de su creador. En una obra de arte no sólo se ve la obra misma sino también al artista [6] y hace mal el que admirando una construcción se olvida del arquitecto [7], dice San Atanasio, aplicando el mismo razonamiento al hablar de la naturaleza.

No fue aquel un cambio de actitud inesperado si tomamos en cuenta la manera de pensar de los cristianos, que miraban la naturaleza como obra divina y no como una entidad en sí.

Para los Padres de la Iglesia, el mundo era hermoso, mas no lo era por sí mismo, sino por ser obra de Dios, caracterizándose por la finalidad, el orden y la armonía. «Dios es causa de todo lo bello» [8], escribe Clemente de Alejandría, y San Atanasio añade: «la Creación, cual las palabras de un libro, remite por su composición y su armonía al Señor y Creador» [9], lo que significa que la *pankalía,* la tesis de la belleza

del mundo, aparte del sentido teleológico, había adquirido también un sentido teológico.

Pronto hará su aparición la idea de que Dios es la belleza suprema e incluso la única belleza verdadera, idea que en los siglos III y IV era aún desconocida. Para los primeros Padres de la Iglesia, la belleza era cualidad de la creación y no del Creador, una cualidad de las cosas visibles y no del Dios invisible. Dios era, en cambio, causa de la belleza. Las cosas bellas dan una imagen adecuada de él [10] y el pensamiento del hombre que las contempla debería dirigirse hacia su causa.

Las cosas bellas pueden tener diverso valor. La belleza de los cuerpos, de la naturaleza, toda belleza visible, no es duradera ni está exenta de peligros [11]. La belleza más segura es la que proviene de la buena salud, que es su síntoma exterior. Por tanto, una vida sana es el mejor camino hacia lo bello, según aseguraba Clemente de Alejandría [12]. La belleza interior es mejor y más grande que la exterior, el alma es más hermosa que el cuerpo.

El concepto de lo bello, tomado de los griegos y, en especial, de Platón, abarcaba también tradicionalmente la belleza del alma. Los cristianos, empero, trasladaron la belleza al mundo espiritual o, en otras palabras, espiritualizaron la belleza. Valiéndose del ejemplo de una obra de arte perfecta tan utilizado por los estéticos griegos, el Zeus Olímpico de Fidias, Orígenes escribe que ni siquiera la estatua más hermosa puede competir en belleza con un alma virtuosa: «Si con pureza de espíritu penetras en ti mismo, en la hermosura de tu alma encontrarás el reflejo de la belleza que es tu causa».

Fue ésta una opinión corriente entre los primeros cristianos y en este aspecto no hubo divergencias entre Oriente y Occidente.

Aquella concepción de lo bello generó una específica opinión acerca del retrato. Así leemos en las *Actas de San Juan:* «Mi retrato se parece a mí y, sin embargo, no se me parece porque no es más que mi imagen corporal; si el pintor, al representar mi rostro, quiere pintar mi verdadero retrato, no lo logrará, porque para hacerlo se necesita algo más que las pinturas[a]. Paulino de Nola (353-431) se negó a tener un retrato suyo, convencido de que lo único importante era «la imagen celestial del hombre» (*imago celestis hominis*), mientras que el arte era capaz de ofrecer tan sólo una imagen terrestre[b].

El desprecio por la belleza corporal suponía para los cristianos cierta dificultad ya que, conforme a sus creencias, Cristo se había encarnado. Mas, en realidad, ¿era hermoso?[c] Los *Evangelios* no mencionan su aspecto físico y las opiniones al respecto de los doctores de la Iglesia eran divergentes. Unos, remitiéndose al Salmo 45, sostenían que era hermoso; otros, citando al profeta Isaías (52, 14), afirmaban que no lo era. Clemente de Alejandría escribió: «El Salvador ha superado toda la naturaleza humana en hermosura»[d]. Pero hubo también escritores para quienes Cristo tenía un cuerpo menudo y nada recio. Los primeros partían de la aseveración de que Cristo no podía padecer defecto alguno, mientras que para los segundos, la belleza, confrontada con las virtudes morales, resultaba ser una cualidad carente de importancia.

---

[a] A. K. Coomaraswamy, *Medieval Aesthetic, I, Dionysius the Pseudo-Areopagite and Ulrich Engelberti of Strassburg*, en «Art Bulletin» XVII, 1935.

[b] Una idea parecida fue enunciada mil años más tarde por Eckhardt, I, 408: «Quien ve mi rostro, no me ve a mí... Mi aspecto no es mi naturaleza». Cit. por Coomaraswamy, op, cit.

[c] *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, hrsg. v. G. Kittel, Stuttgart, 1938, vol. III, p. 513 y ss., art. por P. Bertram.

[d] *Strom.* II, 5, 21, 1.

Fue aquella una disputa teológica, pero que daba pie a reflexiones estéticas. Las posturas del primer grupo de pensadores derivaban de la tesis optimista de que el mundo material es obra de Dios y, por tanto, es hermoso. Los otros representaban la actitud dualista, que contraponía el perfecto y hermoso mundo divino al miserable y feo mundo material. Ambas posturas, tan encontradas, resultaban igual de convincentes para los primeros cristianos, y numerosos pensadores vacilaban entre la una y la otra. En el arte, en cambio, empezó a predominar el concepto optimista: así, en las pinturas de las catacumbas, Cristo era representado como un mancebo hermoso y apuesto.

6 *La manera de entender el arte.* A consecuencia de la ideología y mentalidad de los cristianos primitivos, lo cercano y visible dejó de ser atractivo e interesante para ellos, perdió su importancia e incluso su realidad, cediendo lugar a asuntos distantes, sobrenaturales e invisibles. Se podría suponer que, dada esta ideología, las bellas artes desparecerían del todo. Eso no ocurrió, pero las artes cambiaron de carácter. El proceso de transformación que se realizó en cuanto a las artes fue paralelo al cambio experimentado por el concepto de lo bello.

A. Cambió el criterio para valorar el arte. La conformidad con la naturaleza dejó de ser el criterio vigente, a favor de la existencia de que la obra artística debía corresponder a la idea de la belleza perfecta, supransensible y espiritual: ahora no sólo las leyes de la naturaleza regirían el mundo sino, sobre todo, la ley de Dios (*lex Dei*) que debe manifestarse también en el arte. Y es más importante que el arte refleje la sabiduría y grandeza del mundo a que se corresponda a sus formas accidentales.

B. La perfección formal tuvo que dejar de ser el objetivo del arte, que ahora debía de representar a los santos en tanto que modelos para la gente, así como los acontecimientos señalados en tanto que testimonios de la gracia y los milagros divinos. De esta suerte, el arte adquiría rasgos nuevos, desconocidos en la Antigüedad: debía proporcionar modelos del bien y constituir un testimonio de la verdad, transformándose en un arte que demuestra y ejemplariza. Su objetivo era presentar la verdad, enseñarla y divulgarla, o sea, había de cumplir unos designios cognoscitivos y educativos.

7. *Evolución del arte.* Con la manera de entender el arte que acabamos de exponer, tuvieron que cambiar también los criterios para su evaluación. Los Padres de la Iglesia eran conscientes de que el arte aspira a obras cada vez más bellas, que se preocupa por el aspecto (*species*), por la forma (*figura*) y por los ornamentos (*ornatus*), que crea estatuas tan hermosas que la gente empieza a adorarlas. Y en ello precisamente veían el mal. Hasta un hombre tan culto como San Jerónimo, gran conocedor de la cultura antigua, se pronunció contra el arte[a]. Así, se negó a incluir la pintura y la escultura entre las artes liberales[13], criticó las construcciones que llevaban ornamentos[14] y elevó la belleza de la naturaleza por encima de la belleza artística[15].

Es comprensible que algunas obras de arte les parecieran a los cristianos censurables, ya que constituían para ellos el símbolo del paganismo, no mostrándose dispuestos a cultivarlas. Objeto de las mayores protestas fue la escultura de los antiguos griegos y romanos, con sus estatuas de los dioses representados a semejanza del hombre. Este rechazo fue expresado por los Padres de la Iglesia y, en especial, por el apologista Atenágoras, quien criticó a los que admirando las estatuas de los dioses, «admiran el arte y no a los dioses».

---

[a] Eiswirth R., *Hieronymus Stellung zur Literatur und Kunst,* en «Klassisch-philologische Studien», Heft 16, 1955.

La actitud negativa de los cristianos hacia la escultura antigua fue causa de que ellos mismos esculpieran poco. No obstante, no fue dicha postura frente a la escultura y el arte gentiles ni la única ni la más generalmente adoptada. El Códice Teodosiano hacía clara distinción entre el valor religioso y el artístico de las esculturas, y afirmaba que las estatutas de los dioses paganos debían ser evaluadas conforme a su valor artístico y no desde el punto de vista del culto religioso [16]. Distinción y afirmación que serían repetidas a lo largo de toda la Edad Media [a].

La opinión de los Padres de la Iglesia acerca de la música era tan recelosa como en el caso de la escultura [a]. Al principio, los más radicales de entre ellos desaprobaban incluso el canto: el Señor no ha de ser glorificado con cánticos, sino en silencio y concentración. Y casi todos se oponían al uso de instrumentos musicales. Lo más probable es que los asociaran con los ritos y pompas paganos y con el teatro, demasiado seglar a su modo de ver. Clemente de Alejandría, por ejemplo, admitía sólo la lira y la cítara por ser instrumentos que había empleado el rey David [b]. Jerónimo, por su parte, condenaba todos los instrumentos [c] igual que Eusebio, obispo de Cesarea (h. 260-h. 340), quien censuró incluso la cítara. Al decir de este último, el instrumento músico del hombre ha de ser su cuerpo, y es el alma la que debe cantar. En cambio Juan Crisóstomo, obispo de Constantinopla (345-407) se limitó a criticar sólo «los cantos y danzas de satanás». San Basilio, a su vez, superando las inquietudes y objeciones de los sacerdotes, elogió la música, viendo en ella un buen medio de propagar la fe. Igual que en el caso de otras cuestiones artísticas, también en lo concerniente a la música, desde muy temprano se pueden distinguir en el cristianismo dos posturas opuestas: el amor al mundo y el ascetismo.

Las consecuencias de la enseñanza cristiana resultaron menos negativas para la pintura, la arquitectura y las artes decorativas. Pero también ellas tuvieron que sufrir una transformación. Para poder ser apreciada por los cristianos, la pintura se vio obligada a representar a Cristo y a los santos, mientras que la arquitectura y el arte decorativo tuvieron que simbolizar cosas divinas. Las artes no tenían otro fin que el de ayudar al culto religioso, negándose la existencia del arte por el arte.

El simbolismo de las obras artísticas era, conforme a la tradición antigua, un simbolismo numérico: las cinco puertas de una iglesia simbolizaban a las cinco vírgenes prudentes; doce columnas, a los Doce Apóstoles; once columnas solían sostener los púlpitos, para simbolizar a los once apóstoles que presenciaron la venida del Espíritu Santo, mientras que el cimborrio tenía diez columnas simbolizando a los diez apóstoles que no habían asistido a la crucifixión.

La pregunta más difícil para los primeros cristianos era la siguiente: ¿Cómo evaluar aquellas obras que no sólo simbolizan sino que también representan a Dios? ¿Implica el contenido de tales obras de alguna forma a la divinidad o no son más que un producto de las manos del hombre? La querella por el culto de las imágenes divinas —que más tarde se desencadenaría en Bizancio— la habían planteado ya los primeros Padres de la Iglesia. En una de sus obras, *Contra gentes*, San Atanasio critica violentamente el culto que los hombres rinden a piedras y maderas [17]. Pero más tarde, en su *Sermo de sacris imaginibus* expresa opiniones más moderadas. Sirviéndose de la analogía entre la imagen del rey y el rey mismo, escribe que en la imagen hay la misma forma que en el rey, por lo que el observador ve en ella al verdadero rey [18]. Así pues, San Atanasio pasó de la postura que posteriormente sería la de los iconoclastas a las posiciones de los iconólatras. También San Basilio llegó a afirmar

---

[a] Th. Gérold, *Les Pères de l'Eglise et la musique.*
[b] *P. G.*, vol. 8, p. 443. Véase G. Reese, *Music in the Middle Ages*, 1940.
[c] *P. G.*, vol. 22, p. 871.

que «el culto rendido a una imagen pasa a su prototipo»[19]. No era aquel un problema estrictamente estético, ya que su quid era la santidad de las imágenes y no su belleza; pero era en cualquier caso un problema esencial para la teoría del arte de la época.

Tertuliano, uno de los apologistas latinos, no sólo combatió el culto rendido a las imágenes, no sólo se opuso a que se hicieran imágenes de Dios, sino cualquier clase de imágenes en general. Así permaneció fiel al *Antiguo Testamento*, pero la Iglesia no compartió su postura. El apologista argumentaba su punto de vista diciendo que cada imagen, cada arte imitativo, es invención y falsedad y por tanto no debería haber lugar para su existencia [20].

El mismo criterio de verdad y falsedad, en el período patrístico, fue aplicado también a la poesía. Junto a oponiones que la tachaban de ser una invención, había otras que defendían la verdad contenida en ella. Uno de los apologistas latinos, Lactancio, escribió al respecto: «nada es completamente inventado por los poetas sino que más bien es transformado» [21].

En la teoría cristiana de la poesía pasó lo mismo que en la griega: su problema fundamental era el de la veracidad.

8. Resumen. Al examinar los conceptos de los Padres griegos de la Iglesia, llegamos a conclusiones algo inesperadas. Aunque aquellos pensadores trataron los problemas estéticos sólo en forma accidental, se pronunciaron, sin embargo, sobre muchas cuestiones concernientes a esta disciplina. Así, aparte de la *pankalía*, se ocuparon de la belleza como finalidad, empezaron a mirar la naturaleza como obra de arte, sacaron al primer plano la belleza interior y simbólica, otorgaron al arte el papel de demostrar y ejemplarizar, y comenzaron a tomar en consideración la idea de la vanidad y perjuicios que pueden causar las artes puramente sensibles.

Aquellos conceptos fueron más bien resultado de aplicar a la estética criterios morales y religiosos que fruto de reflexiones estéticas y experiencias artísticas en cuanto tales. Además, no todos sus conceptos eran positivos para la estética; ello no obstante, algunas de las ideas de los Padres de la Iglesia resultaron favorables para esta disciplina, como por ejemplo, la revelación del factor subjetivo en la belleza.

Los Padres griegos, al pertenecer al ámbito de la cultura griega, se valieron para hablar de lo bello y del arte de la terminología y conceptos griegos. Mas su ideología era incompatible y estaba en desacuerdo con los axiomas de las teorías antiguas. Con su interpretación heterónoma del arte le negaban la libertad de que había gozado en la Antigüedad; con su simbolismo, se oponían al realismo del arte, y con su espiritualismo impedían que el arte se centrara en la forma.

Basándose en el *Evangelio*, falto de ideas estéticas, y sirviéndose de las ideas de los griegos, cuya estética había sido muy distinta, los primeros pensadores cristianos —al margen de sus indagaciones teológicas— crearon una estética espiritualista y teocéntrica. Los posteriores estéticos cristianos ampliaron y profundizaron sus investigaciones manteniendo, empero, las tesis generales de la estética patrística.

B. TEXTOS DE LOS PADRES GRIEGOS DE LA IGLESIA

BASILIO DE CESAREA, *Homilia in Hexaëm.*, II, 7 (P. G. 29, c. 45).

1. Εἰ δὲ τὸ ἐν τῷ σώματι καλὸν ἐκ τῆς πρὸς ἄλληλα τῶν μερῶν συμμετρίας καὶ τῆς ἐπιφαινομένης εὐχροίας τὸ

LA BELLEZA DE LA PROPORCIÓN Y LA BELLEZA DE LA LUZ

1. Pero si la belleza corporal recibe su ser de la mutua proporción de las partes y de la belleza cromática que salta a la vista, ¿cómo

εἶναι ἔχει, πῶς ἐπὶ τοῦ φωτὸς ἁπλοῦ τὴν φύσιν ὄντος καὶ ὁμοιομεροῦς, ὁ τοῦ καλοῦ διασώζεται λόγος; ἢ ὅτι τῷ φωτὶ τὸ σύμμετρον οὐκ ἐν τοῖς ἰδίοις αὐτοῦ μέρεσιν, ἀλλ' ἐν τῷ πρὸς τὴν ὄψιν ἀλύπῳ καὶ προσηνεῖ μαρτυρεῖται; οὕτω γὰρ καὶ χρυσὸς καλὸς, οὐκ ἐκ τῆς τῶν μερῶν συμμετρίας, ἀλλ' ἐκ τῆς εὐχροίας μόνης, τὸ ἐπαγωγὸν πρὸς τὴν ὄψιν καὶ τὸ τερπνὸν κεκτημένος. καὶ ἕσπερος ἀστέρων κάλλιστος, οὐ διὰ τὸ ἀναλογοῦντα ἔχειν τὰ μέρη, ἐξ ὧν συνέστηκεν, ἀλλὰ διὰ τὸ ἄλυπόν τινα καὶ ἡδεῖαν τὴν ἀπ' αὐτοῦ αὐγὴν ἐμπίπτειν τοῖς ὄμμασιν. ἔπειτα νῦν ἡ τοῦ Θεοῦ κρίσις περὶ τοῦ καλοῦ οὐ πάντως πρὸς τὸ ἐν ὄψει τερπνὸν ἀποβλέποντος, ἀλλὰ καὶ πρὸς τὴν εἰς ὕστερον ἀπ' αὐτοῦ ὠφέλειαν προορωμένον γεγένηται. Ὀφθαλμοὶ γὰρ οὔπω ἦσαν κριτικοὶ τοῦ ἐν φωτὶ κάλλους.

a propósito de la luz, cuya naturaleza es simple y formada por partes semejantes, la noción de belleza conserva su valor? ¿No es acaso porque la proporción de la luz se testimonia no en sus propias partes, sino en el aspecto risueño y dulce que se ofrece ante la vista? Así, en efecto, es hermoso el oro, no por la proporción entre sus diferentes partes, sino sólo por su belleza cromática, con la que seduce y encanta a la vista. Y el lucero de la tarde es el más bello de los astros no por la proporción que existe entre las partes que lo componen, sino por la claridad risueña y dulce que derrama ante nuestros ojos. Además, el juicio de Dios sobre la belleza no ha tenido lugar exclusivamente con la mirada puesta en el placer de la vista, sino previendo también la utilidad que de ella derivaría en el futuro. Todavía los ojos no eran capaces de juzgar la belleza de la luz.

BASILIO DE CESAREA, *Homilia in Hexaëm.*, III, 10.

2. ἐπεὶ καὶ χεὶρ καθ' ἑαυτὴν, καὶ ὀφθαλμὸς ἰδίᾳ, καὶ ἕκαστον τῶν τοῦ ἀνδριάντος μελῶν διῃρημένως κείμενα, οὐκ ἂν φανείη καλὰ τῷ τυχόντι· πρὸς δὲ τὴν οἰκείαν τάξιν ἀποτεθέντα, τὸ ἐκ τῆς ἀναλογίας, ἐμφανὲς μόλις ποτὲ, καὶ τῷ ἰδιώτῃ παρέχεται γνώριμον ὁ μέντοι τεχνίτης καὶ πρὸ τῆς συνθέσεως οἶδε τὸ ἑκάστου καλὸν, καὶ ἐπαινεῖ τὰ καθ' ἕκαστον, πρὸς τὸ τέλος αὐτῶν ἐπαναφέρων τὴν ἔννοιαν. τοιοῦτος οὖν δή τις καὶ νῦν ἔντεχνος ἐπαινέτης τῶν κατὰ μέρος ἔργων ὁ Θεὸς ἀναγέγραπται· μέλλει δὲ τὸν προσήκοντα ἔπαινον καὶ παντὶ ὁμοῦ τῷ κόσμῳ ἀπαρτισθέντι πληροῦν.

LA BELLEZA CONSISTE EN LA DISPOSICIÓN DE LAS PARTES

2. Porque una mano por sí sola, o un ojo aisladamente, o cualquier otro miembro de una estatua que permaneciese separado del resto, no ofrecería a nadie una impresión de belleza. Pero una vez repuesto en el lugar que le corresponde, entonces la belleza procedente de la proporción, apenas visible antes, resulta ya perceptible incluso para el profano. El artista, sin embargo, incluso antes de realizar la composición, conoce la belleza de las distintas partes y aprueba cada una de ellas remontando su pensamiento hasta el fin que les asigna. Así pues, Dios se perfila como un hábil artista que elogia cada parte de sus obras, y completará luego la alabanza adecuada a la totalidad del mundo ya perfecto.

BASILIO DE CESAREA, *Homilia in Hexaëm.*, III (P. G. 29, c. 76).

3. καὶ εἶδεν ὁ Θεὸς ὅτι καλόν. οὐχὶ οφθαλμοῖς Θεοῦ τέρψιν παρέχει τὰ παρ' αὐτοῦ γινόμενα, οὔτε τοιαύτη παρ' αὐτῷ ἡ ἀποδοχὴ τῶν καλῶν, οἷα καὶ παρ' ἡμῖν· ἀλλὰ καλὸν τὸ τῷ λόγῳ τῆς

LA BELLEZA CONSISTE EN LA FINALIDAD

3. «Y vio Dios que su obra era hermosa.» No porque a los ojos de Dios sus obras ofrezcan algún deleite ni porque la apreciación de la belleza sea en Él semejante a la nuestra, sino porque la belleza consiste en es-

τέχνης ἐκτελεσθέν, καὶ πρὸς τὴν τοῦ τέλους εὐχρηστίαν συντεῖνον.

tar perfectamente orientada a la razón del arte y a la vez tender a la utilidad del fin.

BASILIO DE CESAREA, *Homilia in Hexaëm.*, V, 8 (P. G. 29, c. 113).

LA PERFECCIÓN DEL MUNDO

4. οὐδὲν ἀναίτιον· οὐδὲν ἀπὸ ταὐτομάτου. πάντα ἔχει τινὰ σοφίαν ἀπόῤῥητον. τὶς ἂν ἀφίκοιτο λόγος; πῶς ἀνθρώπινος νοῦς πάντα μετ' ἀκριβείας ἐπέλθοι ὥστε καὶ κατιδεῖν τὰς ἰδιότητας, καὶ τὰς πρὸς ἕκαστον διαφορὰς ἐναργῶς διακρῖναι, καὶ τὰς κεκρυμμένας αἰτίας ἀνενδεῶς παραστῆσαι;

4. Nada hay que no tenga una causa. Nada se debe al azar. Todo contiene cierta sabiduría inefable. ¿Qué palabra alcanzaría a expresarla? ¿Cómo la razón humana podría abarcarlo todo con tanta exactitud para conocer perfectamente las particularidades, distinguir con claridad las diferencias respectivas y revelar por completo las causas ocultas?

BASILIO DE CESAREA, *Homilia in Hexaëm.*, IX, 5 (P. G. 29, c. 200).

4a. κἂν αὐτά τὰ μέλη τῶν ζώων καταμάθῃς εὑρήσεις, ὅτι οὔτε περιττόν τι ὁ κτίσας προσέθηκεν, οὔτε ἀφεῖλε τῶν ἀναγκαίων.

4a. Y si consideras los propios miembros de los animales encontrarás que el Creador no les ha añadido nada superfluo ni privado de nada necesario.

BASILIO DE CESAREA, *Homilia in Hexaëm.*, IV, 33, c. (P. G. 29, c. 80).

5. ἡμεῖς δὲ ἄρα, οὓς ὁ Κύριος, ὁ μέγας θαυματοποιὸς καὶ τεχνίτης, ἐπὶ τὴν ἐπίδειξιν συνεκάλεσε τῶν οἰκείων ἔργων, ἀποκαμούμεθα πρὸς τὴν θέαν, ἢ ἀποκνήσομεν πρὸς τὴν ἀκρόασιν τῶν λογίων τοῦ πνεύματος.

5. Pero nosotros, a quienes el Señor, el magno Auro y Artífice de maravillas, ha convocado al espectáculo de sus obras, ¿vamos a cansarnos de su contemplación o a ser remisos en escuchar las revelaciones del Espíritu?

ATANASIO, *Oratio contra gentes*, 35 B (P. G. XXV, 69).

RELACIÓN ENTRE LA OBRA Y EL ARTISTA

6. ἐκ γὰρ τῶν ἔργων πολλάκις ὁ τεχνίτης καὶ μὴ ὁρώμενος γινώσκεται· καὶ οἷόν τι λέγουσι περὶ τοῦ ἀγαλματοποιοῦ Φειδίου, ὡς τὰ τούτου δημιουργήματα ἐκ τῆς συμμετρίας καὶ τῆς πρὸς ἄλληλα τῶν μερῶν ἀναλογίας ἐμφαίνειν καὶ μὴ παρόντα Φειδίαν τοῖς ὁρῶσιν.

6. A partir de sus obras muchas veces se conoce al artista, aunque no esté presente. Así se dice del escultor Fidias que sus obras, por la simetría y mutua proporción entre las partes, revelaban a Fidias antes los espectadores, aunque no estuviera presente.

ATANASIO, *Oratio contra gentes*, 47 (P. G. XXV, 96).

7. ὅμοιον γὰρ εἴ τις τὰ ἔργα πρὸ τοῦ τεχνίτου θαυμάσειε, καὶ εἰ τὰ ἐν τῇ πόλει δημιουργήματα καταπλαγεὶς τὸν

7. Es lo mismo que si alguien admira más las obras que a su artista, o queda atónito ante los edificios de una ciudad, pero desprecia a

τούτων δημιουργὸν καταπατοίη· ἢ ὡς εἴ τις τὸ μὲν μουσικὸν ὄργανον ἐπαινοίη, τὸν δὲ συνθέντα καὶ ἁρμοσάμενον ἐκβάλλοι.

su constructor, o como si alguien elogia un instrumento musical pero desprecia al que lo hizo y afinó.

CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, *Stromata*, 5 (p. G. 8, p. 71).

DIOS ES LA CAUSA DE LO BELLO

8. πάντων μὲν γάρ αἴτιος τῶν καλῶν ὁ Θεός.

8. Dios es la causa de toda hermosura.

ATANASIO, *Oratio contra gentes*, 34 (P. G. 25, c. 69).

9. ... τῆς κτίσεως ὥσπερ γράμμασι διά τῆς τάξεως καὶ ἁρμονίας τὸν ἑαυτῆς δεσπότην καὶ ποιητὴν σημαινούσης καὶ βοώσης.

9. ... la creación, como las letras de un texto, por su orden y armonía, señala y proclama a su Señor y Creador.

BASILIO DE CESAREA, *Homilia in Hexaëm.*, 10 (P. G. 29, c. 77).

10. ὁ δὲ τὰ μεγάλα δημιουργήσας Θεὸς, δώῃ ὑμῖν σύνεσιν ἐν παντὶ τῆς ἑαυτοῦ ἀληθείας, ἵν' ἐκ τῶν ὁρωμένων τὸν ἀόρατον ἐννοῆτε, καὶ ἐκ μεγέθους καὶ καλλονῆς τῶν κτισμάτων τὴν πρέπουσαν δόξαν περὶ τοῦ κτίσαντος ὑμᾶς ἀναλαμβάνητε.

10. Que Dios, el Creador de tan magnas obras, os conceda en todo la comprensión de su verdad, para que a partir de lo visible conozcáis lo invisible, y a partir de la grandeza y hermosura de las criaturas concibáis una opinión correcta sobre el Creador.

CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, *Paedagogus*, II, 8 (P. G. 8, 480).

LA FRAGILIDAD DE LA BELLEZA CORPORAL

11. ὥσπερ οὖν τὸ κάλλος, οὕτω καὶ τὸ ἄνθος τέρπει βλεπόμενον· καὶ χρὴ δι' ὄψεως ἀπολαύοντας τῶν καλῶν, δοξάζειν τὸν Δημιουργόν. ἡ χρῆσις δὲ αὐτῶν ἐπιβλαβής.... ἄμφω γάρ μαραίνετον, καὶ τὸ ἄνθος, καὶ τὸ κάλλος.

11. Como la belleza, así también la flor deleita al ser mirada, y los que nos gozamos en la contemplación de la belleza debemos glorificar a su Creador. Sin embargo, el uso de ellas puede ser muy nocivo..., pues ambas se marchitan, la flor y la belleza.

CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, *Paedagogus*, III, 11 (P. G. 8, 640).

LA BELLEZA ESPIRITUAL Y LA BELLEZA CORPORAL

12. κάλλος γὰρ ἄριστον πρῶτον μὲν ψυχικὸν... ὅτ' ἢ κεκοσμημένη ψυχὴ ἁγίῳ πνεύματι καὶ τοῖς ἐκ τούτου ἐμπνεομένη φαιδρύσμασιν, δικαιοσύνῃ, φρονήσει, ἀνδρίᾳ, σωφροσύνῃ, φιλαγαθίᾳ τε καὶ αἰδοῖ, ἧς οὐδὲν εὐανθέστερον χρῶμα

12. La mejor belleza es, en primer lugar, la del alma... cuando está adornada por el Espíritu Santo y los resplandores que emanan de Él: justicia, prudencia, fortaleza, templanza, benevolencia y pudor. Jamás ningún color se ha visto tan radiante como ellos. Des-

ἑώραται πώποτε· ἔπειτα καὶ τὸ σωματικὸν κάλλος ἠσκήσθω συμμετρία μελῶν καὶ μερῶν μετ' εὐχροίας. ... ἄνθος δὲ τῆς ὑγιείας ἐλευθέριον τὸ κάλλος· ἡ μὲν γάρ ἔνδον τοῦ σώματος ἐργάζεται, τὸ δὲ εἰς τὸ ἐκτὸς τοῦ σώματος ἐξανθῆσαν, φανεράν ἐνδείκνυται τὴν εὐχροίαν· αἱ γοῦν κάλλισται καὶ ὑγιεινόταται ἀγωγαί, διαπονοῦσαι τά σώματα, τὸ κάλλος τὸ γνήσιον καὶ παράμονον ἐργάζονται.

pués también debe cultivarse la belleza corporal, una armonía de miembros y partes acompañada de belleza en el color... La belleza es la flor espontánea de la salud: la salud se cultiva dentro del cuerpo, pero la hermosura, al florecer fuera de él, hace manifiesta la belleza del color. Al ejercitar el cuerpo, las más hermosas y saludables conductas consiguen la belleza genuina y duradera.

SAN JERÓNIMO, *Epistolae*, 88, 18).

13. Non... adducor, ut in numerum liberalium artium pictores recipiam, non magis quam statuarios aut marmorarios aut ceteros luxuriae ministros.

CONDENA DE LOS PINTORES Y ESCULTORES

13. No creo que haya que admitir en el número de las artes liberales a los pintores con más razón que a los escultores, marmolistas y otros servidores del lujo.

SAN JERONIMO, *Epistolae*, 90, 25.

14. Quid loquar marmora, quibus templa, quibus domus fulgent? quid lapideas moles in rotundum ac leve formatas, quibus porticus et capacia populorum tecta suscipimus?... vilissimorum mancipiorum ista commenta sunt: sapientia altius sedet.

14. ¿Qué diré de los mármoles con los que resplandecen los templos y las casas? ¿Qué de los bloques de piedra redondeados y pulidos con los que sostenemos los pórticos y techos que albergan a las muchedumbres?... ésas son ocupaciones de los esclavos más humildes: la sabiduría mora más alto.

SAN JERÓNIMO, *In Evang Mattaei*, 1, 6 (P. L. 26, c. 47).

15. Quod sericum, quae regum purpura, quae pictura textricum potest floribus comparari? quid ita rubet ut rosa? quid ita candet ut lilium? Violae vero purpuram nullo superari murice, oculorum magis quam sermonis iudicium est.

LAS FLORES SON MÁS BELLAS QUE EL ARTE

15. ¿Qué seda, qué púrpura de los reyes, qué tapiz puede compararse a las flores? ¿Qué es tan rojo como la rosa? ¿Qué es tan blanco como el lirio? Los ojos, más que las palabras, son jueces de que la púrpura de la violeta no es superada por ningún tinte.

CÓDICE TEODOSIANO, VI, 10, 8 (ed. J. Gothofredi, 1743, vol. VI, pars. 1, p. 300).

16. (In aede) simulacra artis pretio, non divinitate metienda.

EL VALOR ARTÍSTICO

16. Las estatuas (en el templo) deben apreciarse por su valor artístico, no por el religioso.

HILDEBERTO DE LAVARDIN,
Carmina miscellanea, LXIII (P. L. 171, c. 1409).

16a. Non potuit natura deos hoc [ore creare,
Quo miranda deum signa creavit homo,
Vultus adest his numinibus, potiusque [coluntur
Artificum studio quam deitate sua.

16a. La naturaleza no pudo crear a los dioses con los rasgos con que el hombre creó las admirables estatuas de los dioses. Estas divinidades poseen una expresión, yson más veneradas por la destreza del artista que por su propia divinidad.

ATANASIO, *Oratio contra gentes,* 13
(P. G. 25, c. 28).

17. εἶτα προσκυνοῦντες λίθοις καὶ ξύλοις οὐχ ὁρῶσιν, ὅτι... ἃ πρὸ ὀλίγου εἰς χρῆσιν εἶχον, ταῦτα διὰ παραφροσύνην γλύψαντες σέβουσιν· οὐχ ὁρῶντες, οὐδὲ λογιζόμενοι τὸ σύνολον, ὅτι οὐ θεούς, ἀλλὰ τὴν τέχνην τοῦ γλύψαντος προσκυνοῦσιν. ἕως μὲν γὰρ ἄξυστός ἐστιν ὁ λίθος, καὶ ἡ ὕλη ἀργὴ, ἐπὶ τοσοῦτον ταῦτα πατοῦσι, καὶ τούτοις εἰς ὑπηρεσίας τὰς ἑαυτῶν πολλάκις καὶ τὰς ἀτιμοτέρας χρῶνται· ἐπειδὰν ὁ τεχνίτης εἰς αὐτὰ τῆς ἰδίας ἐπιστήμης ἐπιβάλῃ τὰς συμμετρίας, καὶ ἀνδρὸς καὶ γυναικὸς εἰς τὴν ὕλην σχῆμα τυπώσῃ, τότε δὴ, χάριν ὁμολογήσαντες τῷ τεχνίτῃ, λοιπὸν ὡς θεοὺς προσκυνοῦσι, μισθοῦ παρὰ τοῦ γλύψαντος αὐτοὺς ἀγοράσαντες ... καὶ ἃ πρὸ ὀλίγου κατέξεε καὶ κατέκοπτε, ταῦτα μετὰ τὴν τέχνην θεοὺς προσαγορεύει. ἔδει δὲ, εἴπερ ἦν θαυμάζειν ταῦτα, τὴν τοῦ ἐπιστήμονος τέχνην ἀποδέχεσθαι, καὶ μὴ τὰ ὑπ' αὐτοῦ πλασθέντα τοῦ πεποιηκότος προτιμᾶν. οὐ γὰρ ἡ ὕλη τὴν τέχνην, ἀλλ' ἡ τέχνη τὴν ὕλην ἐκόσμησε καὶ ἐθεοποίησε.

EN CONTRA DEL CULTO DE LAS IMÁGENES

17. Además, cuando adoran piedras y maderas no ven... que lo que poco antes tenían para el propio uso, eso mismo, después de haberlo esculpido, por insensatez lo veneran, sin ver ni darse cuenta en absoluto que no adoran a los dioses, sino el arte del escultor. En efecto, mientras la piedra está sin pulir y la materia sin trabajar, llegan a pisarlas y se sirven de ellas, a menudo incluso para los usos más modestos. Ahora bien, una vez que el artista les infunde los cánones de su propio arte e imprime en la materia la forma de un hombre o mujer, entonces, efectivamente, después de agradecérselo al artista, en adelante adoran esta materia como si se tratase de dioses, tras habérselos comprado al escultor... y lo que poco antes pulía y cincelaba, a eso mismo, después de trabajado con arte, le da el nombre de dioses. Pero si estas obras son dignas de admiración, habría que reconocer la habilidad del artista en lugar de preferir honrar lo que el autor ha modelado, porque no es la materia la que ha adornado y divinizado al arte, sino el arte a la materia.

ATANASIO, *Sermo de sacris imaginibus*
(P. G. 28, p. 709).

18. τοῦτο δὲ καὶ ἀπὸ τοῦ παραδείγματος τῆς εἰκόνος τοῦ βασιλέως προσεχέστερόν τις κατανοῆσαι δυνήσεται ἐν γὰρ τῇ εἰκόνι τοῦ βασιλέως τὸ εἶδος καὶ ἡ μορφή ἐστι· καὶ ἐν τῷ βασιλεῖ δὴ τὸ ἐν τῇ εἰκόνι εἶδός ἐστιν. ἀπαράλλακτός ἐστιν ἡ ἐν τῇ εἰκόνι τοῦ

A FAVOR DEL CULTO DE LAS IMÁGENES

18. Uno podrá comprender también esto de una manera más exacta con el ejemplo de la imagen del rey. En efecto, en la imagen del rey está su aspecto y su forma, y en el rey ciertamente también está el aspecto que hay en la imagen. En la imagen del rey no hay ninguna discrepancia, de manera que el que

βασιλέως ὁμοιότης· ὥστε τὸν ἐνορῶντα τὴν εἰκόνα ὁρᾷν ἐν αὐτῇ τὸν βασιλέα καὶ ἐπιγινώσκειν, ὅτι οὗτός ἐστιν ὁ ἐν τῇ εἰκόνι... Ὁ γοῦν προσκυνῶν τὴν εἰκόνα ἐν αὐτῇ προσκυνεῖ τὸν βασιλέα. ἡ γὰρ ἐκείνου μορφὴ καὶ τὸ εἶδός ἐστιν ἡ εἰκών.

ve la imagen ve en ella al rey y reconoce que él es el de la imagen... Por consiguiente, el que reverencia a la imagen, en ella reverencia al rey, pues la imagen es su forma y aspecto.

BASILIO DE CESAREA, *Liber de Spiritu Sancto*, VIII (P. G. 32, c. 149).

19. ἡ τοῦ εἰκόνος τιμὴ ἐπὶ τὸ πρωτότυπον διαβαίνει. ὃ οὖν ἐστιν ἐνταῦθα μιμητικῶς ἡ εἰκών, τοῦτο ἐκεῖ φυσικῶς ὁ Υἱός.

19. El culto rendido a una imagen pasa a su prototipo, porque lo que la imagen es aquí por imitación, eso es allí el Hijo por naturaleza.

TERTULIANO, *De spectaculis*, XXIII (P. L. 1, c. 730).

EN CONTRA DE LAS IMÁGENES

20. Jam vero ipsum opus personarum, quaero an Deo placeat, qui omnem similitudinem vetat fieri, quanto magis imaginis suae. Non amat falsum auctor veritatis (Exod. XX): adulterium est apud illum omne quod fingitur.

20. Me pregunto si la propia realización de retratos agrada a Dios, que prohibió que se hiciera cualquier tipo de representación, especialmente la de su propia imagen. No ama lo falso el Autor de la verdad (*Exod.* XX): el engaño está presente en toda obra artística.

LACTANCIO, *De falsa religione*, XI (P. L. 6, c. 171-6).

LA VERDAD EN LA POESÍA

21. Nesciunt enim, qui sit poëticae licentiae modus; quousque progredi fingendo liceat, cum officium poëtae sit in eo, ut ea, quae gesta sunt vere, in alias species obliquis figurationibus cum decore aliquo conversa traducat...

Nihil igitur a poëtis in totum fictum est: aliquid fortasse traductum et obliqua figuratione obscuratum, quo veritas involuta tegeretur.

21. Ignoran, en efecto, cuál es el límite de la licencia poética, hasta dónde es lícito seguir inventando, ya que el cometido del poeta consiste precisamente en transmitir los sucesos reales transformando su apariencia en figuras indirectas con cierta belleza...

En efecto, nada es completamente inventado por los poetas, sino más bien transformando y oscureciendo por metáforas indirectas para que la verdad, envuelta en ellas, quede oculta.

4. La estética de Pseudo-Dionisio

1. Corpus Dionysiacum. La etapa siguiente en la historia de la estética cristiana la constituyen los escritos griegos, atribuidos durante mucho tiempo a Dionisio Areopagita, primer obispo de Atenas, que vivió en el siglo I de nuestra era. No obstante, aquellos escritos no salieron de su pluma, sino que son obra de un tratadista anónimo posterior, que vivió en el siglo V y que —a juzgar por la forma y el

contenido de sus tratados— fue un cristiano platónico [a]. A aquel escritor anónimo se le suele llamar Pseudo-Dionisio o Pseudo-Areopagita.

Los textos de Pseudo-Dionisio constituyen una particular fusión del pensamiento cristiano con la tardía filosofía griega, especialmente la neoplatónica, que —dada su trascendencia— podía vincularse con relativa facilidad con la religión de los cristianos.

El así llamado *Corpus Dionysiacum* (las obras de Pseudo-Dionisio) son escritos de carácter teológico entre los cuales en vano buscaríamos un tratado dedicado exclusivamente a la estética. No obstante lo cual, la estética está presente. El falso Dionisio se ocupa de lo bello porque está convencido de que la belleza constituye uno de los atributos de Dios.

El tratado en el que el concepto dionisiano de lo bello está expuesto con mayor claridad y amplitud es el de *Divinis nominibus* (IV, 7), mas observaciones accidentales de índole estética se hallan también en sus otras obras, como: *De Ecclesiastica Hierarchia, De Coelesti Hierarchia* y *De Mystica Theología.*

La estética de Pseudo-Dionisio tiene mucho en común con la de San Basilio y la de los otros Padres griegos del siglo IV y constituye, en cierto modo, la última etapa de la estética patrística. Pero al cerrar aquella etapa, cambia al mismo tiempo su carácter, haciéndola más especulativa y más abstracta.

En su doctrina estética, Pseudo-Dionisio recoge las dispersas ideas de varios doctores de la Iglesia y las funde en un sistema; en numerosas ocasiones deduce las ideas especulativamente de unas generales premisas apriorísticas. Si su doctrina constituye un paso hacia delante en el desarrollo de la estética cristiana, es en el sentido de hacer de ella un conjunto sistemático y no en el sentido de enriquecer sus experiencias.

No hubo antes ni después de Pseudo-Dionisio una estética más trascendental, más apriorística, más separada del mundo real y de las experiencias estéticas propiamente dichas.

2. *La idea de la belleza primera.* Según Pseudo-Dionisio, los santos teólogos hablan del bien supremo y de la causa primera de las cosas con el nombre de lo Bello y la Belleza [1]. El bien es, en efecto, la mayor hermosura, que encierra en sí y supera todo lo que es bello. Es la belleza única y duradera que —al decir de Pseudo-Dionisio, en un estilo iniciado antaño por Platón pero aún más hiperbólico y en términos más superlativos— no nace ni muere, ni se aumenta ni se disminuye, ni es en unas partes hermosa y en otras fea, ni es hermosa en un tiempo y fea en otro. La belleza del bien es una belleza independiente del punto de vista, así como del lugar y la manera de verla. Es ésta una belleza permanente, en sí y por sí, siempre la misma, y es la prístina fuente de toda la hermosura. Es objeto en resumen, de toda admiración y aspiración, y al mismo tiempo su límite, su finalidad y su modelo. Dicha belleza se identifica con el bien. «El Bien-lo Bello» es causa de todo cuanto en el mundo resulta hermoso y bueno, de toda existencia y de toda creación, de toda armonía y todo orden, de toda perfección, de toda idea y de todo conocimiento. Todo ser proviene así del «Bien-lo Bello», persiste en él y vuelve a él.

Siguiendo este mismo estilo, Pseudo-Dionisio razona largo y tendido, tratando de llegar al Ser primero y a la prístina fuente metafísica de lo bello.

3. *Relación entre cristianismo y neoplatonismo.* La estética de Pseudo-Dionisio, igual que todo su sistema, se basaba en dos conceptos: el concepto religioso de Dios, tomado de las *Sagradas Escrituras*, y el concepto filosófico del absoluto, asumido de los griegos. Pseudo-Dionisio reunió ambos conceptos, los fundió en uno solo y basó en él su idea de lo bello: la belleza era para él atributo absoluto de la

[a] P. Godet, *Dictionnaire de théologie catholique*, IV, 1 p. 430, 1924.

divinidad. Ya habían hablado de la belleza el *Génesis* y los Padres de la Iglesia, pero mientras que aquellos la concebían como una propiedad de la creación, Pseudo-Dionisio la atribuyó directamente al Creador. Si Dios es bello, la belleza que vemos en la tierra nada es en comparación con la de Dios. Si Dios es bello, sólo Él lo es de verdad. Al atribuir la belleza directamente a Dios, Pseudo-Dionisio tuvo que negársela al mundo. Si vemos la hermosura de las cosas, ésta no puede ser su propiedad, sino un reflejo de la única belleza, la divina. La belleza divina y su reflejo en las cosas terrestres eran conceptos nuevos, desconocidos en la etapa anterior de la estética cristiana.

Para llegar a ellos, Pseudo-Dionisio se inspiró en la filosofía griega, pero no en sus corrientes positivistas o materialistas, sino en el pensamiento de Platón y de Plotino, recogiendo los fragmentos más trascendentales de sus obras, del *Banquete* (210-211) y las *Enéadas* (I, 6 y V, 8) en especial.

Conviene subrayar, empero, que Pseudo-Dionisio no tomó de aquellos filósofos nada que fuese experiencia o análisis estético; se fijó exclusivamente en lo metafísico, en la idea de belleza trascendental, en los métodos especulativos, en las tendencias monistas y en la doctrina del emanantismo.

La superioridad de la belleza espiritual e ideal frente a la empírica, la belleza en tanto que objeto y finalidad, todo ello provenía de Platón. De Plotino, en cambio, tomó la idea de belleza en tanto que propiedad de lo absoluto, de la unión de lo bello con el bien y de la emanación de la belleza empírica de la belleza absoluta.

Pero Pseudo-Dionisio fue más lejos que sus predecesores. Plotino, al vincular la belleza con el bien no los identificaba, sino que consideraba lo bello como una «envoltura» de lo bueno. Pseudo-Dionisio, por su parte, no hizo ninguna distinción entre ellos, sino que los identificó y fundió en una entidad única.

4. La belleza absoluta. La aspiración de aquel platónico cristiano era presentar las concepciones cristianas de Dios y de lo bello, mas para exponerlas se sirvió de una terminología y un léxico griegos. Así, se refería a Dios, pero escribía sobre la belleza «supraexistencial» (ὑπερούσιον καλός). Tomando de Plotino no sólo el concepto sino también el léxico, en términos aún más superlativos, habló de la «panbelleza» (πάνκαλον) y de la «suprabelleza» (ὑπέρκαλον) [1].

Como vemos, Pseudo-Dionisio llevó a límites extremos el proceso iniciado por Plotino de trasponer los conceptos estéticos hacia lo trascendente.

Gracias a él, en el interior de la estética cristiana entró de lleno el más abstracto de los conceptos de lo bello. Convirtió así una cualidad empírica en una absoluta, realizando con ello otra transformación: lo bello concebido como absoluto, la belleza se convirtió en perfección y potencia.

Todo proviene pues de la belleza, todo está en ella y todo se dirige hacia ella. Conducen a la belleza todas las relaciones substanciales, casuales y finales. Lo bello es la norma y el objetivo de todo ser, su modelo y medida.

Esta fuerte dosis de hiperplatonismo fue introducida por Pseudo-Dionisio en la estética cristiana. Y nunca antes había ocupado la belleza un puesto más elevado y relevante.

No obstante, interpretada de este modo, la belleza perdió su especificidad y dejó de ser belleza en el sentido estricto de la palabra. Lo bello se convirtió en sinónimo de perfección y potencia, dejando de ser cuestión de observación y experiencia; fue sometido exclusivamente a especulación y arrebatado a la esfera del misterio.

Todo ello sucedió a pesar de que personalmente Pseudo-Dionisio —según se desprende de sus escritos— fuera muy sensible a la belleza visible, a la que se remitía para presentar su concepto de la belleza absoluta. Asimismo, al tratar de las bellas artes, lo hizo de manera competente y original.

5. Emanación de lo bello. Aparte del concepto de lo absoluto, Pseudo-Dionisio tomó de Plotino y transmitió a la estética cristiana el concepto de emanación. La belleza absoluta emana en cuanto tal, y el resultado de aquella emanación es la belleza terrestre.

Los Padres de la Iglesia entendían de manera dualista la relación entre Dios y la luz: Dios es perfecto y el mundo es frágil; Dios posee cualidades perfectas y el mundo, imperfectas, entre las que se encuentra la belleza. Para Pseudo-Dionisio, en cambio, el mundo no poseía una belleza propia, ni siquiera imperfecta, pero en cambio, reproducía la emanación de la belleza divina. De modo que si la belleza perceptible en el mundo es emanación de la divina, sólo existe verdaderamente esta belleza. Con dicho razonamiento, Pseudo-Dionisio adoptaba posiciones monistas respecto a este problema.

Según su doctrina, no obstante la imperfección de todo lo terrestre, la belleza terrena contiene en su interior elementos divinos, pues la belleza divina, a pesar de su trascendencia, se revela en el mundo. Pseudo-Dionisio expresó esta idea diciendo que la materia conlleva ecos o «reflejos» (ἀπήχημα) de la perfecta belleza intelectual [2]. (Lo mismo afirmará San Agustín al sostener que la materia contiene «vestigios» de la belleza perfecta.) En otra ocasión afirma Pseudo-Dionisio que las cosas visibles son «imágenes» de las invisibles [3], gracias a lo cual el hombre puede aspirar a la belleza perfecta; mediante reflejos e imágenes, o sea, mediante la belleza visible puede alcanzar la invisible.

La teoría dionisiana de lo bello dio origen a su interpretación del arte y, en especial, a sus ideas acerca de cómo ha de obrar el arte para alcanzar la belleza. A su modo de ver, el arte tiene un solo camino, el tratar de acercarse a la belleza perfecta. Es preciso que el artista se concentre en ella, que escudriñe «la belleza primera del prototipo» [4]. La creación no es sino una «imitación» de la belleza perfecta e invisible. Para representar la belleza invisible, el artista puede servirse de las formas del mundo visible, ya que los objetos visibles son en realidad imágenes de los invisibles. Así pues, la creación humana es imitación de la belleza invisible [5]. Para alcanzar su meta, el artista ha de rechazar del mundo visible todo cuanto le distraiga de la belleza visible. La creación es una eliminación de lo superfluo [6].

6. Consonantia et claritas. La concepción emanantista de Plotino y Pseudo-Dionisio se basaba en el modelo de la luz; partía de la premisa de que el ser tiene la naturaleza de la luz y emana como ésta. En especial, presentaba la belleza absoluta y la emanación a partir de ella de lo bello a semajanza de la luz, por lo que convirtió el concepto de luz en el concepto fundamental de toda la estética.

Pseudo-Dionisio solía presentar su concepto de la belleza en tanto que luz, pero en una sola ocasión unió aquella idea con la definición tradicional de la belleza en tanto que armonía *(consonantia).* De esta suerte, la belleza quedó definida como *consonantia et claritas* (ε'υαρμοστία καί ἀγλαία) [1], es decir, como armonía y luz, o como proporción y claridad.

En toda la historia de la estética hubo pocas fórmulas que ejercieran una influencia tan grande y duradera como la que acabamos de presentar, pronunciada por Pseudo-Dionisio más bien accidentalmente; fórmula que será la tesis fundamental en la estética de la Baja Edad Media.

Para Pseudo-Dionisio, la belleza —naturalmente absoluta— era no sólo la fuente sino también el objetivo del ser. El hombre debe mirarla, amarla y aspirar a ella, a lo cual le conducirán tres tipos de movimiento, que en su lenguaje metafísico llamó movimiento cíclico, recto y espiral. Lo más probable es que de este modo significara respectivamente las vías de la experiencia, el razonamiento y la contemplación.

Más este programa, que imponía al hombre el deber de aspirar a la belleza en tanto que fin supremo, carecía de contenido estético porque aspirar a lo bello significaba en este caso aspirar al bien y a la verdad.

7. *La influencia de la doctrina dionisiana.* Nuestros tiempos han tachado el pensamiento de Pseudo-Dionisio como ambiguo, acusándole de tener más apariencias de profundiad que auténtica profundidad, y de ser en definitiva puramente verbal, llegándose a afirmar que la fusión del platonismo con el cristianismo fue efectuada por él de manera poco hábil [a]. Incluso si fue así, su doctrina respondía las necesidades del tiempo, y tuvo una enorme resonancia y aceptación. Enseguida ganó ardientes adeptos, con Máximo el Confesor a la cabeza, ya en los siglos V y VI, las ideas del Pseudo-Dionisio conquistaron el mundo cristiano, influyendo en su manera de pensar, el pensamiento estético incluido.

Aún más tarde, cuando la estética cristiana encontró nuevos conceptos, conservó también los dionisianos. Así, en pleno florecimiento de la escolástica, Santo Tomás de Aquino comentó con el mayor respeto la obra de Pesudo-Dionisio y sus especulaciones acerca de la belleza absoluta.

Hoy día, uno sería propenso a entregar todo el *Corpus Dionysiacum* a los teólogos y olvidarse de él para tratar de estética. No obstante, el historiador no puede hacerlo, porque sabe que a lo largo de los mil años de historia de la estética, topará continuamente con sus huellas. En efecto, cada vez que la estética interrumpía sus investigaciones empíricas para dedicarse a especulaciones sobre la belleza primera, recurría nuevamente a las ideas de aquel autor anónimo del siglo V.

8. *El concepto teístico.* La estética de Pseudo-Dionisio se reduce prácticamente a la tesis de la belleza absoluta, concebida teísticamente. Fue aquélla una modificación del concepto panteístico, muy extendido en la última etapa de la Antigüedad. La doctrina teística le otorgó una forma radical y exclusiva, y la propagó en todas sus variantes: la belleza proviene del absoluto, está en él y se dirige hacia él. O, traduciéndolo al lenguaje teológico empleado por los seguidores del Pseudo-Dionisio: la belleza proviene de Dios, reside en Dios y se dirige hacia Dios.

Las consecuencias de aquella teoría fueron de gran alcance:

1.° en la estética cristiana penetró de lleno el concepto de belleza absoluta, marginando la belleza sensible, que es el punto de partida de todas las especulaciones;

2.° en la estética cristiana arraigó la convicción de que la belleza sensible emana de la absoluta, lo cual fue causa de que la belleza sensible cobrara un sentido simbólico y representara la absoluta;

3.° se introdujo en la estética el concepto de la luz; la belleza empezó a ser definida como luz, claridad o resplandor, o como armonía y claridad, *consonantia et claritas;*

4.° el proceso, iniciado en la Antigüedad, gracias al cual la belleza iba perdiendo su generosidad convirtiéndose en un concepto genuinamente estético, fue paralizado e incluso sufrió un retroceso; el concepto de belleza volvió a perder su sentido estético, llegando a ser de nuevo un genérico concepto metafísico;

5.° la estética dionisiana trasladó la cuestión de la belleza de la esfera de la experiencia, a la esfera de la especulación por un lado, y del misterio, por otro;

9. *Influencia de la doctrina dionisiana en la pintura.* La teoría de Pseudo-Dionisio dejó sus huellas no sólo en el campo de la estética sino también en el arte, influyendo sobre la poesía y, a través de ésta, en al música. Asimismo, desempeñó cier-

---

[a] H. F. Muller, *Dionysios, Proklos, Plotinos,* en «Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters» XX, 3-4, 1918. Véase también: G. Théry, *Études dionysiennes,* 1932; *Dionysiaca,* I, Solesmes, 1937.

to papel en las artes plásticas, especialmente en la pintura. A consecuencia de sus ideas, las imágenes de los santos empezaron a ocupar un puesto destacado dentro de los templos, ya que a la luz de aquella teoría, los santos eran emanación de la divinidad.

A partir del siglo VI, las paredes de los templos en los países cristianos del Oriente se cubrieron de pinturas que, en el siglo IX, eran ya obligatorias para la liturgia. Este mismo fenómeno no se produjo, empero, en la Europa occidental, particularmente en los países al norte de los Alpes, donde las doctrinas metafísicas no tenían acceso. Y, lo que es más importante, la teoría de Pseudo-Dionisio que veía en el mundo sensible la emanación de Dios, fue causa de que se empezara a rendir culto a las imágenes.

10. Influencia de la doctrina dionisiana en la arquitectura. En un grado nada menor, el pensamiento estético de Pseudo-Dionisio ejerció también gran influencia sobre la arquitectura, y sobre su interpretación mística y simbólica.

Para los místicos de aquel entonces, el mundo estaba formado por un cubo cubierto por la cúpula del cielo. Mientras que el Occidente cristiano adaptó para sus templos la forma de las antiguas construcciones públicas (las basílicas), los arquitectos de Oriente levantaban sus edificios a semejanza de la imagen mística del mundo, es decir, erigían construcciones en forma cúbica, cubiertas con una cúpula semiesférica. Primero aplicaron ese diseño a las tumbas y mausoleos y, con el tiempo, también a los templos, el mayor de ellos —la iglesia de Santa Sofía de Constantinopla— naturalmente incluido.

Aquella arquitectura inspirada en conceptos simbólicos nunca llegó a Occidente donde, por otro lado, las ideas místicas penetraron más tarde y en forma debilitada. En cambio, en Bizancio, donde las influencias de la filosofía dionisiana eran muy fuertes, los templos de planta central, provistas de paredes adornadas con pinturas, perduraron por espacio de mil años. E incluso después de la caída de Bizancio, la Iglesia oriental conservó aquellas formas arquitectónicas.

Huellas de las ideas dionisianas se advierten también en algunos detalles arquitectónicos. Así su concepto de emanación hizo que los constructores de templos emplearan un conjunto de símbolos distintos al existente hasta entonces. Era éste un simbolismo multigrado: un mismo edificio simbolizaba a la vez a Dios y su obra.

El simbolismo de Pseudo-Dionisio fue desarrollado por Máximo el Confesor, autor de una *Mystagogia.* Asimismo, un himno sirio del siglo VI, recientemente descubierto, testimonia que al erigir la catedral de Edesa se siguieron los símbolos implicados por la teoría dionisiana [a].

Finalmente se llegó a tratar el templo como un triple símbolo. Primero, según se desprende del himno dedicado a la catedral de Edesa, el templo era símbolo de Dios manifestándose en la Santísima Trinidad, por lo que tenía tres fachadas iguales y una «luz única» que pasaba al coro a través de tres ventanas. Segundo, era símbolo de la Iglesia fundada por Jesucristo, y representaba sus cimientos: los Apóstoles, los profetas y los mártires. Y, tercero, era símbolo del cosmos: «cosa extrañísima que pese a su diminuto tamaño se parezca al extenso mundo, no por sus dimensiones sino por su forma». Así el techo simbolizaba al cielo, por cuanto éste era extenso y abovedado; su cúpula, representaba la cúpula celeste, y sus cuatro arcos, finalmente, los cuatro puntos cardinales.

Era éste un simbolismo nuevo que llevaba impresa la marca inconfundible de

---

[a] A. Dupont-Sommer, *Un hymne sur la cathédrale d'Edesse,* en «Cahiers archéologiques», II, 1947. A Grabar, *La témoignage d'une hymne syriaque sur la cathédrale d'Edesse et sur la symbolique de l'édifice chrétien,* en «Cahiers archéologiques», II, 1947.

Pseudo-Dionisio y su filosofía emanantista. En la arquitectura de los primeros siglos del cristianismo el templo representaba sólo a Dios. Ahora simbolizaba también al mundo que de él emana. Además, la suya era una arquitectura simbólica saturada de misterios, que aspiraba a expresar los «misterios sublimes del cielo y de la tierra» y otorgaba a la luz un papel muy especial.

Y aun aparte de aquellos rasgos generales, encontramos en los templos de entonces diversos detalles que también son de clara inspiración dionisiana. Por ejemplo, hasta el trono episcopal conducían nueve escalinatas que simbolizaban los nueve coros celestes distinguidos un tanto por Pseudo-Dionisio.

C. TEXTOS DE PSEUDO-DIONISIO

PSEUDO-DIONISIO, *De divinis nominibus*, IV, 7 (P. G., c. 701).

1. Τοῦτο τἀγαθὸν ὑμνεῖται πρὸς τῶν ἱερῶν θεολόγων καὶ ὡς καλὸν, καὶ ὡς κάλλος, καὶ ὡς ἀγάπη καὶ ὡς ἀγαπητὸν, καὶ ὅσαι ἄλλαι εὐπρεπεῖς εἰσι τῆς καλλοποιοῦ καὶ κεχαριτωμένης ὡραιότητος θεωνυμίαι. Τὸ δὲ καλὸν καὶ κάλλος διαιρετέον ἐπὶ τῆς ἐν ἑνὶ τά ὅλα συνειληφυίας αἰτίας· ταῦτα γάρ ἐπὶ μὲν τῶν ὄντων ἁπάντων εἰς μετοχάς καὶ μετέχοντα διαιροῦντες, καλὸν μὲν εἶναι λέγομεν τὸ κάλλους μετέχον, κάλλος δὲ τὴν μετοχὴν τῆς καλλοποιοῦ τῶν ὅλων καλῶν αἰτίας. Τὸ δὲ ὑπερούσιον καλὸν κάλλος μὲν λέγεται, διά τὴν ἀπ' αὐτοῦ πᾶσι τοῖς οὖσι μεταδιδομένην οἰκείως ἑκάστῳ καλλονὴν, καὶ ὡς τῆς πάντων εὐαρμοστίας καὶ ἀγλαΐας αἴτιον, δίκην φωτὸς ἐναστράπτον ἅπασι τάς καλλοποιοὺς τῆς πηγαίας ἀκτῖνος αὐτοῦ μεταδόσεις, καὶ ὡς πάντα πρὸς ἑαυτὸ καλοῦν (ὅθεν καὶ κάλλος λέγεται) καὶ ὡς ὅλα ἐν ὅλοις εἰς ταὐτὸ συνάγον. Καλὸν δὲ ὡς πάγκαλον ἅμα καὶ ὑπέρκαλον, καὶ ἀεὶ ὄν, κατά τὰ αὐτά καὶ ὡσαύτως καλὸν, καὶ οὔτε γιγνόμενον, οὔτε ἀπολλύμενον, οὔτε αὐξανόμενον, οὔτε φθίνον, οὐδὲ τῇ μὲν καλὸν, τῇ δὲ αἰσχρὸν, οὐδὲ τοτὲ μὲν, τοτὲ δὲ οὔ, οὐδὲ πρὸς μὲν τὸ, καλὸν, πρὸς δὲ τὸ, αἰσχρόν· οὔτε ἔνθα μὲν, ἔνθα δὲ οὔ, ὥς τισι μὲν ὂν καλὸν, τισὶ δὲ οὐ καλόν· ἀλλ' ὡς αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ μεθ' ἑαυτοῦ μονοειδὲς ἀεὶ ὂν καλὸν, καὶ ὡς παντὸς καλοῦ τῆς πηγαίαν καλλονὴν ὑπεροχικῶς ἐν ἑαυτῷ προέχον. Τῇ γὰρ ἁπλῇ καὶ ὑπερφυεῖ τῶν ὅλων καλῶν

LA «PAN-BELLEZA» Y LA «SUPRA-BELLEZA»

1. Los sagrados teólogos alaban ese bien con los nombres de «bello» y de «belleza», de «amor» y de «amable», y cuantas otras denominaciones divinas le convienen como creador de belleza y de hermosura encantadora. Lo bello y la belleza se distinguen por la causa que comprende a todas en una sola. Al dividir todos los seres en «participaciones» y «participantes», llamamos bello a lo que participa de la belleza, y la belleza a la participación de la causa que hace bellas todas las cosas. Lo bello trascendental se llama belleza por la hermosura que propiamente comunica a cada ser como causa de toda armonía y esplendor, alumbrando en ellos porciones de belleza a la manera del rayo brillante que emana de su fuente, la luz. También porque «llama» *(kaloûn)* a todas las cosas hacia sí (y por eso recibe el nombre de *kállos*, «belleza») y las reúne en sí. Bello se llama también a lo que es totalmente bello y, al mismo tiempo, más que bello, eterno, bello y, al mismo tiempo, más que bello, eterno, bello en sí y del mismo modo, sin nacer ni morir, ni crecer ni disminuir. No es en parte bello y en parte feo, ni en un tiempo sí y en otro no, ni bello con relación a alguna cosa y feo con relación a otra. Tampoco puede serlo aquí y allí no, o para unos sí y para otros no, sino que es siempre bello de manera uniforme según él mismo y consigo mismo, como conteniendo previamente en sí la belleza, fuente eminente de todo lo bello, ya que en la naturaleza simple y sobrenatural del conjunto de las cosas bellas preexiste uniformemente, según la cau-

φύσει πᾶσα καλλονὴ καὶ πᾶν καλὸν ἑνοειδῶς κατ' αἰτίαν προϋφέστηκεν. Ἐκ τοῦ καλοῦ τούτου πᾶσι τοῖς οὖσι τὸ εἶναι, κατὰ τὸν οἰκεῖον λόγον ἕκαστα καλά, καὶ διὰ τὸ καλὸν αἱ πάντων ἁρμογαὶ, καὶ φιλίαι, καὶ κοινωνίαι· καὶ τῷ καλῷ τὰ πάντα ἡνωται. καὶ ἀρχὴ πάντων τὸ καλὸν, ὡς ποιητικὸν αἴτιον, καὶ κινοῦν τά ὅλα, καὶ συνέχον τῷ τῆς οἰκείας καλλονῆς ἔρωτι· καὶ πέρας πάντων, καὶ ἀγαπητὸν, ὡς τελικὸν αἴτιον (τοῦ καλοῦ γὰρ ἕνεκα πάντα γίγνεται)· καὶ παραδειγματικὸν, ὅτι κατ' αὐτὸ πάντα ἀφορίζεται· διὸ καὶ ταὐτὸν ἐστι τἀγαθῷ τὸ καλόν, ὅτι τοῦ καλοῦ καὶ ἀγαθοῦ κατὰ πᾶσαν αἰτίαν πάντα ἐφίεται· καὶ οὐκ ἔστι τι τῶν ὄντων, ὅ μὴ μετέχει τοῦ καλοῦ καὶ ἀγαθοῦ.

sa, todo lo bello y toda belleza. A partir de lo bello cada cosa es bella, según su propia medida. Por causa de lo bello se producen las armonías, afectos y participaciones de todas las cosas: por medio de lo bello todo se une. Lo bello es el principio de todas las cosas, su causa eficiente, su motor y lo que las contiene por amor de su propia belleza. Es también el límite que se ama como causa final (porque por causa de lo bello todas las cosas reciben su ser) y el modelo, porque, según él, todo recibe su delimitación. Por eso lo bello también es idéntico al bien, porque, en toda causa, todo tiende hacia lo bello y hacia el bien; no hay ningún ser que no participe de lo bello ni del bien.

PSEUDO-DIONISIO, *De coelesti hierarchia,* II, 4 (P. G. 3, c. 114).

LAS COSAS ESPIRITUALES PUEDEN SER REPRESENTADAS EN LAS FORMAS CORPORALES

2. ἔστι τοιγαροῦν οὐκ ἀπαδούσας ἀναπλάσαι τοῖς οὐρανίοις μορφάς, κἀκ τῶν ἀτιμωτάτων τῆς ὕλης μερῶν, ἐπεὶ καὶ αὐτὴ, πρὸς τοῦ ὄντως καλοῦ τὴν ὕπαρξιν ἐσχηκυῖα, κατὰ πᾶσαν αὐτῆς τὴν ὑλαίαν διακόσμησιν ἀπηχήματά τινα τῆς νοερᾶς εὐπρεπείας ἔχει.

2. Por tanto, es posible forjar formas que armonicen con las celestes, incluso a partir de las porciones menos valiosas de la materia, porque también ella, recibiendo su existencia de lo que realmente es bello, conserva en toda su disposición material ciertos reflejos de la belleza intelectual.

PSEUDO-DIONISIO, *Epistola X* (P. G. 3, c. 1117).

3. ἀληθῶς ἐμφανεῖς εἰκόνες εἰσι τά ὁρατὰ τῶν ἀοράτων.

3. Verdaderamente, las cosas visibles son imágenes manifiestas de las invisibles.

PSEUDO-DIONISIO, *De ecclesiasti hierarchia,* IV, 3; *Paraphrasis Pachymeres* (P. G. 3, c. 489).

RELACION ENTRE EL ARTE Y EL PROTOTIPO

4. εἰ πρὸς τὸ ἀρχέτυπον κάλλος ὁ γραφεὺς ἀκλινῶς ἀφορᾷ μὴ περισπώμενος ἔνθεν κακεῖθεν, ἐξακριβώσει τὸ μίμημα.

Por. P. G. 3, c. 473.

4. Si el pintor contempla constantemente y sin distraerse la belleza del prototipo, representará con exactitud lo que imita.

PSEUDO-DIONISIO, *De coeliesti hierarchia,* 3 (P. G. 3, c. 121).

A TRAVÉS DE LA BELLEZA VISIBLE SE LLEGA A LA INVISIBLE

5. μηδὲ δυνατόν ἐστι τῷ καθ' ἡμᾶς νοῖ πρὸς τὴν ἄϋλον ἐκείνην ἀναταθῆναι

5. Tampoco es posible que nuestra mente pueda tender hacia esta imitación y con-

τῶν οὐρανίων ἱεραρχιῶν μίμησιν τε καὶ θεωρίαν, εἰ μὴ τῇ καὶ αὐτὸν ὑλαίᾳ χειραγωγίᾳ χρῆσαιτο, τὰ μὲν φαινόμενα κάλλη τῆς ἀφανοῦς εὐπρεπείας ἀπεικονίσματα λογιζόμενος· καὶ τὰς αἰσθητὰς εὐωδίας, ἐκτυπώματα τῆς νοητῆς διαδόσεως καὶ τῆς ἀΰλου φωτοδοσίας εἰκόνα, τὰ ὑλικὰ φῶτα.

templación inmaterial de las jerarquías celestes si no se deja conducir por una mano material, de manera que considere las bellezas visibles como reflejos de la invisible, los perfumes sensibles como copias de la efusión espiritual y las luces materiales como imágenes del don de la luz inmaterial.

PSEUDO-DIONISIO, *Mystica theologia*, II (P. G. 3, c. 1025).

6. τοῦτο γάρ ἐστι τὸ ὄντως ἰδεῖν καὶ γνῶναι καὶ τὸν ὑπερούσιον ὑπερουσίως ὑμνῆναι διὰ τῆς πάντων τῶν ὄντων ἀφαιρέσεως, ὥσπερ οἱ αὐτοφυὲς ἄγαλμα ποιοῦντες ἐξαιρούντες πάντα τὰ ἐπιπροσθοῦντα τῇ καθαρᾷ τοῦ κρυφίου θέᾳ κωλύματα καὶ αὐτὸ ἐφ' ἑαυτοῦ τῇ ἀφαιρέσει μόνῃ τὸ ἀποκεκρυμμένον ἀναφαίνοντες κάλλος.

CREAR SIGNIFICA ELIMINAR LO SOBRANTE

6. En efecto, esto es ver y conocer realmente, y alabar trascendentalmente lo sobrenatural mediante la eliminación de todos los seres, de la misma manera que los que hacen una estatua del natural eliminan todos los añadidos que impiden la pura contemplación de lo oculto, desvelando, gracias a la sola eliminación, la genuina belleza oculta.

5. La estética bizantina

1. El concepto bizantino del mundo. La estética bizantina es continuación de la estética de los Padres griegos y de Pseudo-Dionisio y, por tanto, tampoco es fruto directo de la experiencia, sino que procede del concepto del mundo predicado por los bizantinos. Era éste un concepto religioso, inspirado por el *Evangelio* y por la trascendente filosofía helenística [a], que puede resumirse en tres tesis:

Primero, existen dos mundos: el terreno y el divino, o sea, el material y el espiritual. El mundo espiritual es anterior al material y contiene modelos según los cuales fue creado el mundo terreno. Los dos mundos están separados por toda una jerarquía de entes. El espiritual es un mundo perfecto, mientras que el material es imperfecto, oscuro y plagado de peligros.

Segundo, el mundo material no puede ser malo del todo, ya que Dios descendió y vivió en él. El misterio de la Encarnación constituía para los bizantinos el único consuelo y esperanza del ser humano.

Tercero, aunque el hombre vive en la tierra, pertenece al mundo superior. «El cielo es nuestra verdadera patria» —escribe el teólogo bizantino Nicéforo Blemmides—, y la meta del hombre es alcanzarlo. El mismo autor asegura que «no hemos nacido para comer y beber, sino para practicar las virtudes con el fin de glorificar a Dios.

Esta visión religiosa y dualista del mundo penetró en la estética de Bizancio;

[a] N. V. Arseniev, *Ostkirche und Mystik*, München, 1925. W. Gass, *Genadius und Pletho, Platonismus und Aristotelismus in der griechischen Kirche*, Wroclaw, 1944. W. N. Lazariev, *Istoria vizantiyskoy zivopisi*, Moscú, 1947, vols. I y II, págs. 23 y ss. O. Demus, Byzantine Mosaic Decorations, 2.ª ed., 1953. P. A. Michelis, *An Aesthetic Approach to Byzantine*, Art, 1955. (Para O. Demus la estética bizantina es una fusión de Oriente y Occidente, mientras que P. A. Michelis ve en ella únicamente una herencia de Grecia.)

igual que la de Pseudo-Dionisio era ésta una estética religiosa que se ocupaba de la belleza trascendental. Mas encontramos en ella una aportación original, el concepto de arte que sostenía que su objetivo es trasladar al hombre del mundo material hasta el divino. Antes de que lo formularan explícitamente los eruditos bizantinos, el concepto era expresado en el arte de Bizancio y permitía —conforme a la idea del misterio de la Encarnación— representar a Dios corporalmente.

2. *Actitud de los bizantinos hacia el arte.* Igual que su concepto trascendental y religioso del mundo, influyeron también en el arte y la estética bizantinos las condiciones étnicas, geográficas y políticas.

1. Los bizantinos se consideraban griegos y, en gran medida, lo eran. Leían las obras de los griegos antiguos y convivían a diario con su arte; deseaban conservar sus tradiciones, sus formas artísticas y sus conceptos del arte, cosa que, en la mayoría de los casos, habían logrado.

2. Por otro lado, viviendo en los confines orientales de Europa y en territorios que se extendían hasta el Asia, los bizantinos no podían evitar las influencias orientales. De Oriente precisamente y no de Grecia provenía su gusto por las formas abstractas, por el boato, las piedras preciosas, los ornamentos dorados y los colores intensos.

Se ha tratado de ver el papel histórico de Bizancio en el hecho de haber conservado el legado de la Antigüedad; no obstante, dicho legado fue transformado por Bizancio en la misma medida en que lo conservaba.

3. Durante siglos Bizancio fue una gran potencia y todo en él era de dimensiones monumentales. Así superó al arte antiguo en su capacidad de representar objetos descomunales, de ennoblecer e idealizar las formas, de saber expresar lo sublime. Y todo aquello, halló su reflejo en la estética bizantina.

4. Los bizantinos eran conscientes de que en la decadente Europa que se derrumbaba en las tinieblas de la barbarie, ellos eran los únicos que conservaban la fuerza, la grandeza y la cultura. Y su deseo de mantenerlas contribuyó a su persistencia y conservadurismo. El arte bizantino se caracteriza —en opinión de Burckhardt— por una increíble tenacidad en reproducir lo desaparecido y extinto y por una de las mayores virtudes, que es la perseverancia.

5. Los emperadores bizantinos ostentaban un poder ilimitado, tanto secular como eclesiástico, siendo su voluntad la ley suprema. La capital concentraba el poder y la cultura; la centralización no era en Bizancio inferior a la autocracia, lo cual traía como consecuencia la reglamentación y unificación. La vida intelectual y artística del país quedaba bajo el control del emperador y de sus funcionarios, que no toleraban ninguna clase de oposición ni innovaciones. Todo aquello causaba que Bizancio tuviera una cultura e ideología más uniformes, menos diversificadas que Occidente aunque, al mismo tiempo, más ricas, y que las formas una vez creadas perdurasen allí durante siglos. Cualquier intento de cambiar los conceptos del arte una vez establecidos, a pesar de que fueran impuestos por monarcas autocráticos, tropezaba con una fortísima oposición.

3. *El materialismo místico.* El arte bizantino, siguiendo los modelos impuestos por la corte del emperador, concebía sus objetivos de la manera más grandiosa. En las iglesias bizantinas convergían todas las artes: la monumental arquitectura, los mosaicos, las pinturas de paredes y bóvedas, cuadros, objetos y ornamentos litúrgicos; los ritos y cantos, sus palabras y su música —todo aquello había de proporcionar un gran placer estético y, gracias a él, elevar las almas hacia Dios. El ritual bizantino estaba marcado por un cierto «materialismo místico», de modo que los objetivos místicos eran alcanzados mediante el esplendor de la materia. El ritual pretendía conducir a Dios a través de la experiencia estética; se basaba en efecto en la ideología

de Pseudo-Dionisio, el más abstracto y el más místico de los filósofos, pero al mismo tiempo tenía en cuenta la aspiración griega a la belleza y la solemnidad. Hasta cierto punto, las ceremonias religiosas eran para los bizantinos lo mismo que las representaciones teatrales para los atenienses. «El pueblo griego creía únicamente en lo que veía y podía palpar. Esto era así en los tiempos de Fidias y así permaneció en la época de Bizancio. Mas el objeto de su fe experimentó un cambio radical: en la Grecia antigua dicho objeto lo constituía una deidad panteística, mientras que en el medieval Bizancio, un Dios trascendental encarnaba la idea del espiritualismo más puro» [a].

Con todo su esplendor sensible y boato material, el arte bizantino tenía un carácter místico y simbólico, y era producto de una estética espiritualista y trascendente. Sus monumentales templos simbolizaban la grandeza de Dios; la riqueza imponente de los rituales, el oro, la plata, las piedras preciosas y los mármoles multicolores representaban la Ciudad Celeste; el deleite experimentado al presenciar las ceremonias había de presagiar la felicidad del cielo. «Si los esplendores terrenos y temporales son tan grandiosos, cuál será la grandeza de los esplendores celestes que aguardaban a los justos», escribe Porfirio, obispo de Gaza, y Procopio, al describir la iglesia de Santa Sofía, dice: «quien entra en el templo para orar, siente que éste no fue construido por la fuerza humana ni el arte sino por orden de Dios». El patriarca Focio llegó aún más lejos: «El creyente atraviesa los umbrales del templo como si fuera la Ciudad Celeste en sí misma» [b].

4. *La imagen y el prototipo.* La religiosa y espiritualista estética bizantina halló su expresión más pura en la pintura que —conforme a sus convicciones— no sólo había de servir a Dios sino también representarle, a Él y a sus santos. La pintura bizantina se limitaba prácticamente a un solo tipo, los «íconos» (εἰκώγ), es decir, «imágenes» o «representaciones» de Cristo y de los santos, haciendo caso omiso de todo el mundo visible. Se limitaba a la figura humana, con la justificación teológica de que la figura del hombre, en la que Dios se había encarnado, es la más digna de la tierra.

Las imágenes bizantinas representaban cuerpos, mas no eran ellos su verdadero objeto sino las almas; el cuerpo no era sino símbolo del alma. «Un buen artista no representa al cuerpo sino al alma», escribió uno de los teólogos de la época. Persiguiendo aquel ideal, los astistas desmaterializaban el cuerpo humano, representándolo con líneas lo más abstractas y lo menos orgánicas posible.

Así, al pintar una figura, trataban de representar su esencia y no de captarla en uno u otro momento o presentar alguno de sus aspectos. Aquella esencia la identificaban con la idea, con el modelo eterno. De este modo, manifestaban su ideología dualista, que marcaba una línea divisoria entre el mundo temporal y el mundo eterno. Los íconos no habían de representar figuras temporales, sino sus prototipos. Concentrado en ellos la atención del espectador, tenían que trasladarlo a la eterna Ciudad de Dios, «elevarlo a la contemplación de la divinidad». La imagen pintada no era un fin en sí mismo sino un medio, pues el objeto real de la pintura era invisible. «Mediante la imagen visible, nuestro pensamiento, en una exaltación del espíritu, debe anhelar llegar a la grandeza invisible de la divinidad.»

Los iconos no estaban destinados a la contemplación, sino que servían para rezar ante ellos; su objetivo era, por tanto, provocar una larga y cncentrada contemplación. Fue ésta la razón por la que el pintor representaba a los santos en posición inmóvil, esperando otro tanto por parte del espectador: que se quedara inmóvil para

---

[a] Lazariev, *op. cit.*, p. 22.

[b] Cit. O. Wulff, en «Byzantinische Zeitschrift», XXX, 1930.

concentrarse en un solo punto, en los ojos del santo que le están mirando. El rostro, y los ojos en particular, llegaron a ser el punto central del lienzo, igual que el torso lo fuera en la escultura antigua. El santo era representado en proporciones deformadas e innaturales, con lo que parecía desmaterializado y separado de la tierra. Al pintarlo, sobre un fondo dorado, producía una impresión de desapego respecto al espacio real, viéndose elevado por encima de la realidad. Su aislamiento del mundo era intensificado por el colorido irreal del cuadro, así como por los colores locales, siempre los mismos, que habían de ser una prueba más de la invariabilidad y lo sempiterno del prototipo. Hasta los fragmentos de la naturaleza que a veces aparecían en los iconos, como montañas o plantas, eran reducidos a formas geométricas o cristalinas, y en consecuencia, también dematerializados para producir la sensación de que procedían del otro mundo.

El arte bizantino estaba tan impregnado de religión que Juan Damasceno pudo escribir: «Si te viene un gentil diciendo: enséñame tu fe..., llévalo a la iglesia y ponlo delante de las imágenes de los santos». Por ello cabe añadir que los iconos que representaban prototipos eternos no eran sólo objeto de contemplación, sino que también se los veneraba.

La pintura tridimensional no estaba oficialmente prohibida en Bizancio, pero tampoco se practicaba; era ésta una pintura demasiado materialista y realista como para que tuviese lugar en un arte que debía de representar exclusivamente prototipos eternos.

Aquella estética, que obligaba a representar tan sólo los prototipos y no el aspecto pasajero de las cosas, dejaba poco lugar para la imaginación del artista y el apuntar de ideas originales, conduciendo de este modo a una iconografía fija y de cánones invariables. Así se limitó la iniciativa del artista, cuyo papel llegó a ser insignificante en comparación con el que había desempeñado en el helenismo y su labor se volvió anónima e impersonal. Pero por otro lado, al concentrar a lo largo de varias generaciones el esfuerzo de todo el arte en un solo objetivo, la estética de aquel período produjo obras artísticas que aún hoy nos asombran por su perfección [a].

5. *La querella por el culto de las imágenes.* Al cabo de algunos siglos de existencia y prosperidad, el arte bizantino fue condenado en nombre de la misma ideología que lo había engendrado. En efecto, la apodíctica estética bizantina produjo la controversia más tenaz de la historia de la estética: la querella inconoclasta.

Conforme a la teología bizantina, la pintura se limitaba a temas religiosos, representando, salvo escasas excepciones, a Cristo y a los santos; sus imágenes eran no sólo objeto de admiración sino también de veneración. Pero llegó el momento en que nació la convicción de que tanto la veneración como incluso la representación plástica de Dios constituían una idolátrica herejía, y de que las imágenes deberían ser en consecuenica destruidas. Y, efectivamente, su destrucción fue ordenada y ejecutada por las autoridades.

El desarrollo del conflicto fue el siguiente [b]: En 725 el emperador León III Isáurico proclamó el primer edicto en contra de las imágenes. La controversia se desató inmediatamente, ya que el papa Gregorio II no sólo no acató el edicto sino que excomulgó al emperador. Este último insistió en su decisión. El asunto no atañía únicamente a las dos potestades; la conmoción sacudió a las masas de afectos a las imágenes y pronto se extendió por todas las tierras entre Bizancio y Roma. Tras la muer-

---

[a] A. Grabar, *La peinture byzantine*, Genève, 1953.

[b] K. Schwarzlose, *Der Bilderstreit, ein Kampf der griechischen kunst um ihre Eigenart und ihre Freiheit*, Gotha, 1890. G. Ladner, *Origin and Significance of the Byzantine Iconoclastic Controversy*, en «Medieval Studies», II, 140, págs. 127-149.

te de León III y Gregorio II, durante los reinados y pontificados de sucesivos emperadores y papas, la lucha no cesaba sino que, al contrario, se iba intensificando. Después del sínodo del 731, en el que se lanzó una excomunión contra los iconoclastas, el emperador Constantino IV (741-775), con sus leyes y escritos que justificaban la condena de las imágenes de Cristo y de los santos, provocó un recrudecimiento de la lucha. Durante su reinado se intensificó la destrucción de obras artísticas. El clero secular cedió bajo sus presiones, pero no las órdenes religiosas. Estas fueron entonces sucesivamente disueltas y millares de monjes huyeron a Occidente. Fue uno de los escasos acontecimientos históricos en los que las convicciones artísticas se pagaron con la libertad y, a veces, con la vida.

Tan sólo al cabo de medio siglo, durante el reinado de la emperatriz Irene (780-802), el poder de Bizancio se puso temporalmente del lado de los iconólatras y el Concilio ecuménico de Nicea, celebrado entonces, (787) condenó a los iconoclastas y proclamó la licitud del culto a las imágenes. La protesta contra las imágenes halló encontes su portavoz en la persona de Carlomagno, quien exigió al concilio de obispos celebrado en 794 en Francfort que revocara parcialmente las decisiones del sínodo de Nicea. También en Bizancio la situación sufrió pronto otro cambio: a partir de 813, durante el reinado de León V el Armenio (813-820), llegó la segunda oleada del movimiento iconoclasta. Aún en vida del emperador Teófilo (829-842) la lucha proseguía en todo su fanatismo, aunque bien es verdad que se había reducido al territorio de Constantinopla. Y tan sólo tras la muerte de Teófilo, al cabo de un siglo de largo de tenaces luchas, acabaría el 842 con la victoria definitiva de los partidarios de las imágenes.

La querella tuvo carácter doctrinal, más sus consecuencias fueron de lo más reales, ya que quedó destruido prácticamente todo el acervo artístico de Bizancio. Aunque el origen de la controversia había sido religioso, su objeto era estético; y si bien se utilizaron argumentos teológicos, sin embargo, el fondo de la disputa concernía a las cuestiones del arte y la belleza, por lo que es imprescindible tomarla en consideración al hablar de la historia de la estética.

La causa fundamental del enfrentamiento fue el antagonismo entre dos doctrinas teológicas y dos conceptos del arte inspirados por ellas. Pero lo fue también el contraste entre las dos culturas que chocaron en Bizancio: la cultura plástica de los griegos y la abstracta del Oriente. Y tampoco debemos olvidar el conflicto entre dos distintos grupos sociales: en contra de las imágenes se declararon la dinastía y la corte y, vinculados con ellas, los representantes de las altas jerarquías eclesiásticas, mientras que el clero, los monjes y las amplias masas de la sociedad, fieles a la tradición y necesitados de imágenes concretas para su fe, defendieron encarnizadamente los iconos.

Aparte de lo anterior, la querella tuvo también sus razones políticas que, en la segunda fase de la lucha, incluso resultaron ser más importantes que las doctrinales. Muchos de los inconoclastas, sobre todo León V, no eran teólogos sino soldados y políticos que trataban de acercar a los cristianos a otros grupos religiosos abundantes en Bizancio, como musulmanes, judíos y maniqueos, cuyas religiones no admitían imágenes. Al mismo tiempo, se intentaba debilitar al clero, lo cual parecía indispensable para mantener el poder absoluto de los emperadores.

La hostilidad hacia el culto de las imágenes llegó a Bizancio de Asia Menor donde, desde hacía tiempo, diversas sectas religiosas manifestaban su desacuerdo con esta práctica. Por otro lado, la actitud hostil a toda imagen siempre había estado presente en la espiritualista religión de los cristianos y, dada la interpretación extremadamente transcendental que se le había otorgado en Bizancio, la iconoclastia, tarde o temprano, tenía que predominar. Efectivamente, así sucedió cuando el trono imperial

fue ocupado por monarcas orientales. La supremacía de los iconoclastas fue signo de la preponderancia de la cultura oriental y de las tendencias espiritualistas. En cambio, la victoria final de los iconólatras, el triunfo de la imagen sobre lo abstracto, significó la victoria de la tradición helénica. Pero fue una victoria que sólo pudo alcanzarse bajo la advocación de una teoría mística, porque sólo con ella era posible salvar el culto de las imágenes en Oriente.

La querella se desarrollo en dos fases, separadas por el período del reinado de la emperatriz Irene. En la primera etapa, las posturas de los iconólatras fueron formuladas por Juan Damasceno, doctor de la Iglesia griega (700-749) autor de *Pro sacris imaginibus orationes tres.* En la segunda fase, fueron defensores de las imágenes Nicéforo, patriarca de Constantinopla (758-829), autor de *Apologeticus pro sacris imaginibus* y *Antirrhetici tres* y Teodoro Estudita, monje del cenobio de Studion, exiliado durante cierto tiempo por sus convicciones acerca de las imágenes, autor de numerosos trabajos al respecto y, en particular, de *Antirhetici tres adversus inconomachos.*

En cambio no se han conservado los escritos de los iconoclastas ya que, igual que ellos destruían las obras iconográficas, los iconólatras, tras su victoria, destruyeron los textos de sus adversarios. No obstante, la doctrina y los argumentos de los iconoclastas pueden deducirse de los escritos de los vencedores.

6. Los iconólatras y los iconoclastas. Los iconoclastas, con sus elevados ideales, aspiraban a purificar el culto y a evitar la idolatría y la profanación de la religión. Si tuvieron que ceder fue precisamente por su intelectualismo y su incapacidad de llegar a las masas. En el fondo, su argumentación era bien sencilla: la divinidad es irrepresentable, «la imagen es incompatible con la naturaleza de lo divino», representar la divinidad mediante imágenes plásticas (περιγραφή) es imposible, es una empresa tanto irrealizable como impropia, y significa despreciar el límite entre los mundos divino y terrenal. Y venerar las imágenes es aún, en consecuencia, más impropio.

Sus doctrinas, en ocasiones moderadas, tomaban en otras, formas muy radicales. La ideología moderada se oponía a la representación plástica de Dios y luchaba contra el culto y la veneración de las imágenes (λατρεία). Las posturas radicales, en cambio, se oponían no sólo a la representación plásticas de Dios sino también a la de los santos, no sólo a la veneración de las imágenes sino también al hecho de pintarlas; no sólo protestaban contra el culto, sino que exigían la destrucción de las imágenes y la prohibición de todo culto (προσκύνησις) [a].

7. La doctrina de los iconólatras. A pesar de que los iconólatras eran gentes sencillas, los argumentos esgrimidos por ellos en defensa de sus convicciones eran complejos, especulativos y más bien ambiguos. Como es lógico, los argumentos no provenían del pueblo llano sino de los teólogos que, atacados por los iconoclastas, defendían las posturas populares. A diferencia de los iconoclastas, que basaron su doctrina en el dualismo del mundo divino y el terreno (primera tesis de la ideología bizantina), los inconólatras se apoyaron en la idea de la superación de aquel dualismo, realizada mediante la Encarnación de Jesucristo (segunda tesis de la ideología bizantina).

Los iconólatras polemizaban con el argumento de que es imposible representar lo divino, replicando sencillamente que los iconos de Cristo representan su naturaleza humana y en absoluto la divina.

Para los griegos no cabía la menor duda de que la verdad, incluso la más tras-

---

[a] G. Ostrogorsky, *Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites,* Wroclaw, 1929, Schwarzlose, *op. cit.*

cendente, sólo puede ser alcanzada mediante los sentidos. Defendiendo el culto de las imágenes, Juan Damasco escribió que una comunión puramente intelectual con Dios es de carácter irreal. Estamos vinculados al cuerpo, así que sin él no llegaremos a los oídos. Conocemos a Dios mediante las palabras que oímos y las imágenes que vemos. Es natural que Dios se revele en las cosas visibles. Estas tampoco son puramente materiales, ya que constituyen una revelación de Dios. Esta idea de Psudo-Dionisio la conocían bien los teólogos bizantinos, y sólo faltaba dar el último paso: aplicarla a la pintura.

8. Juan Damasceno y Teodoro Estudita. Desde sus comienzos, la pintura bizantina presuponía que el creyente, al contemplar una imagen contempla al mismo Dios, porque el icono se parece a su prototipo, es decir, a Dios mismo. Para Juan Damasceno, aquella semejanza era suficiente para justificar el culto rendido a las imágenes [a].

En la segunda etapa de la querella, Teodoro Estudita llegó aún más lejos, sosteniendo que una imagen de Cristo no sólo se parece sino que en el fondo es idéntica a El; es verdad que la imagen no es idéntica a Dios en cuanto a la materia, ni siquiera en lo que respecta a su esencia, más en la persona sí se produce dicha identidad.

Teodoro justificaba su tesis sobre la divinidad de las imágenes remitiéndose a la filosofía emanantista neoplátonica y dionisiana. Su teoría, que no formaba parte de la ideología cristiana, no era sino una especulación filosófica que Teodoro introdujo en la doctrina eclesiástica. Esta tesis sostenía que los seres inferiores emanan de los superiores y constituyen su imagen; con lo que todo ser, el hombre en especial, resulta emanación e imagen de Dios [b].

Esta idea suya fue aplicada también a la pintura: una imagen de Cristo es también su emanación. El pintor no representa su propia imagen de Dios sino a Dios mismo, al prototipo que mediante dicha emanación se transforma en materia.De ahí deviene el parecido entre la imagen y el prototipo.

El prototipo no sólo puede sino que debe revelarse en la imagen, porque de lo contrario, perdería su cualidad de tal. La imagen y el prototipo son inseparables al igual que una sombra no puede separarse del objeto que la proyecta. Es más: el prototipo lleva su imagen dentro y tiene que emanarla; es ésta una relación indispensable que une al prototipo con la imagen.

El hombre es capaz de captar y reproducir la imagen que emana de Dios. Este don se debe al hecho de que el hombre fue creado a semejanza de la divinidad. Así pues, «no se equivoca el que asegura que la divinidad está en el cuadro». Es verdad que la imagen y el prototipo no son idénticos, ya que sus materias son distintas, pero tienen la misma forma, lo cual es suficiente para que el prototipo transmita a la imagen su poder. Por ello, existen imágenes milagrosas y por ello también debemos venerar las imágenes de Dios [b].

El mundo, siendo obra de Dios, constituye al mismo tiempo su imagen y revela como mínimo su huella [1]. Es ésta la razón por la que el artista que quiera representar al prototipo divino puede servirse de las formas de la creación [2]. Un cuadro pintado es una imagen auténtica del prototipo [3] y tiene así una cierta «participación» en él [4]. El artista ejecuta su obra mirando al prototipo [5] y lo reproduce al menos

---

[a] «Las cosas materiales, por sí mismas, no merecen veneración alguna, pero cuando representan a alguien lleno de gracia entonces, conforme a la doctrina de la fe, participan de esta gracia.» Juan Damasceno *De imaginibus oratio (P. G.* 94, c. 1264).

[b] Schwarzlose y Lazariev, *op. cit.* G. Ladner, *Der Bilderstreit und die Kunstlehren der byzantinischen und abendländischen Theologie*, en «Zeitschrift für Kirschen geschichte», 3 folge, vol. 50, cuadernos I-II, 1931.

parcialmente: no conforme al espíritu sino según el cuerpo [6]. Viendo una imagen, vemos en ella al prototipo, vemos en fin a Dios [7] y Dios está presente de este modo en el cuadro [8].

9. Consecuencias de la teoría de los iconolastras Como fruto del movimiento iconoclasta nació la teoría más inusitada del arte de las conocidas hasta entonces en la historia de la estética; una teoría que concebía la obra pictórica como parte del ser divino, y cuyo criterio de valor radicaba en la semejanza con el trascendente prototipo. Nunca en el futuro surgiría una teoría tan extremada, aunque no faltaron tesis parecidas, concernientes al entendimiento del papel del artista y al objeto del arte. Habrá pocos quienes afirmen que la teoría de los iconólatras bizantinos era cierta, pero nadie negará que fue una teoría emparentada con un magnífico arte, y que a su modo contribuyó a que dicho arte perdurase y sobreviviese largos siglos.

Conforme a aquella teoría, el arte no podía ser solamente una representación de la naturaleza, ya que había de representar los prototipos trascendentes de las cosas. No obstante, debía tomarla en consideración, porque también la naturaleza deriva de prototipos. El arte bizantino trató de satisfacer ambos postulados: fue un arte que nació de una teoría extremadamente idealista pero que, al mismo tiempo, contenía elementos realistas.

Gracias a la doctrina de los partidarios de las imágenes, las obras de arte ganaron un valor místico desconocido en Occidente. Asimismo se crearon tipos iconográficos a los que los bizantinos atribuían un origen sobrenatural y que el arte bizantino supo conservar durante siglos.

10. La influencia ejercida por los iconoclastas sobre la estética y el arte. En cierto sentido, el movimiento inconoclasta desempeñó un papel positivo en el desarrollo del arte y de las teorías artísticas. Mientras que sus adversarios crearon su teoría mística del arte, los iconoclastas iniciaron el arte realista.

Antes de que estallara la querella, la comunidad religiosa de Bizancio desconocía todo arte que no fuera idealista y religioso. Los iconoclastas pusieron los cimientos del arte realista. Los mismos emperadores que censuraban y destruían el arte religioso, fomentaban al mismo tiempo el desarrollo del arte secular, introduciéndolo también en las iglesias. Por orden de Constantino V, en uno de los templos de Constantinopla, escenas de la vida de Cristo fueron sustituidas por pinturas que representaban árboles, pájaros, animales, pavos reales o grullas, o sea todo menos imágenes de Dios. Al decir de sus adversarios, que censuraban semejantes procedimientos, Constantino V convirtió la iglesia en «un almacén de frutas y una jaula de pájaros» [a].

Otro tanto, y en forma más vistosa y espectacular, ocurría en los palacios. Por ejemplo, en la residencia del emperador Teófilo, el último de los iconoclastas, las paredes estaban cubiertas de pinturas que representaban paisajes, fiestas, carreras, escenas de caza y espectáculos teatrales. Así pues, podemos afirmar que gracias a los iconoclastas nació un nuevo tipo de pintura, una pintura realista, libre de espiritualismo y misticismo.

11. La estética y la teología. Puede surgir la duda si la querella bizantina acerca del culto de las imágenes pertenece a la historia de la estética, o más bien habría que incluirla en la historia de la teología. En realidad, el movimiento iconoclasta pertenece a ambas: a la teología, que suele implicar consecuencias estéticas, y a la estética, porque a veces esta disciplina basa sus teorías en supuestos teológicos.

Una estética que se funde en ideas religiosas o en principios ideológicos no es

---

[a] *Vita Stephani, P. G.*, vol. 100, pp. 1112-3. A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin, Recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient*, París, 1936.

nada excepcional: fue éste el caso de una parte considerable de la estética antigua y de la mayor parte de la estética medieval.

La querella bizantina concernía no sólo al concepto de la naturaleza divina sino también a la naturaleza de lo bello. Cuando por orden de Constantino V, en un gran templo de Constantinopla, se destruyeron los mosaicos que representaban la vida de Cristo y se los sustituyó con imágenes de plantas y animales, para los contemporáneos «toda la belleza desapareció de las iglesias», según reza un texto de la época.

Todos los bizantinos se inspiraban, prácticamente, en los mismos supuestos teológicos. Pero en base a ellos, dos grupos distintos crearon dos estéticas extremadamente diferentes. Tanto los ortodoxos adoradores de las imágenes como los iconoclastas partían de la premisa de que existen dos mundos, el divino y el terreno, el inteligible y el sensible. Mas los primeros creían que el arte es capaz y tiene la obligación de respetar el mundo divino, mientras que los segundos le negaban tal capacidad y derecho de hacerlo y sostenían que su único designio posible es representar la naturaleza accesible por los sentidos.

Ambos grupos se inspiraron en la metafísica dualista, pero mientras los iconólatras alcanzaron mediante ella a una estética mística, la meta de los iconoclastas fue la estética naturalista. La estética mística reconocía las formas simbólicas, espirituales y extratemporales, cuya existencia en el arte era rotundamente negada por la estética de los iconoclastas.

La estética mística de los iconólatras fue una continuación del pensamiento de los Padres griegos y de Pseudo-Dionisio; fue un producto extremado, pero típico del Oriente cristiano, que no encontró partidarios en Occidente. Otro tanto sucedió con la estética positiva de los iconoclastas, que quedó aislada en la Europa oriental y cuya especificidad residía en su positivismo, en su falta de trascendencia y de espiritualismo, en su falta de misticismo originado por una visión trascendental y espiritualista del mundo.

12. La iconoclastia fuera de Bizancio. El movimiento iconoclasta no fue un fenómeno exclusivamente bizantino, Surgió en al menos tres países, culturas y religiones diferentes: entre los judíos, entre los árabes musulmanes y, finalmente, entre los cristianos bizantinos. Donde primero apareció fue entre los judíos, para los cuales la ley de Moisés prohibía toda imagen, no sólo de Dios sino de cualquier ser vivo. Los judíos quedaron durante mucho tiempo aislados en sus convicciones y fueron criticados por los representantes de la cultura greco-latina (Tácito habló del *Iudaeorum mos absurdus sordidusque.)*

El movimiento iconoclasta, iniciado por los judíos, se extendió entre los mahometanos que, al principio, no se mostraban contrarios a representar seres reales, ya que el *Corán* no se oponía a ello. Tan sólo a comienzos del siglo VIII, los califas Ya-Zid y Omar II se declararon enemigos del culto de las imágenes. (El decreto de Ya-Zid II en contra de las imágenes, proclamado en el año 722, se adelantó en cuatro años al primer decreto bizantino de León III.)

En el movimiento iconoclasta, que duró varios siglos y que abarcó diversos países y culturas, podemos distinguir al menos tres motivaciones: la prevención de la idolatría (con razones que provenían de la doctrina de Moisés), la oposición a la aspiración creadora del hombre-artista, dado que la creación era considerada como atributo divino (argumento procedente de la religión musulmana) y, finalmente, la convicción de que Dios es invisible, inimaginable e irrepresentable (tesis derivada de la religión cristiana).

A aquellas tres razones principales se juntaron otras: los judíos pretendían evitar la mentira que percibían en el arte figurativo. Así, uno de sus escritores, Filón de

Alejandría, nos dice que Moisés condenó las sofisticadas artes de la pintura y la escultura porque estropean la verdad con la mentira.

Los musulmanes, a su vez, unían la condena de las imágenes con la condena de todo lujo, del arte costoso, de los techos dorados y las telas decorativas.

Además, el alcance de la doctrina iconoclasta difería de una cultura a otra. En Bizancio sólo se prohibía representar a Dios en figura humana (y, a veces, sólo venerar sus imágenes); los mahometanos, en cambio, prohibían cualquier representación plástica del ser humano, mientras que los judíos, la de todo ser viviente. Los últimos, durante muchos siglos, observaron escrupulosamente la prohibición; y sólo desistieron de ella en el siglo II para, en el siglo V, volver a destruir todas las imágenes. Los mahometanos desacataron la prohibición en numerosas ocasiones, mientras que entre los cristianos la prohibición de representar a Dios provocó protestas y luchas que acabaron con el triunfo de las doctrinas adversarias.

La iclonoclastia, impuesta por la religión, pudo echar raíces sólo en aquellas sociedades que ofrecían condiciones favorables para su divulgación, es decir, en las que la necesidad del arte, de crear y representar eran limitadas. El movimiento no se extendió por los países latinos de Occidente, y fue más bien un fenómeno oriental, aunque en Oriente los persas no respetaron la prohibición mahometana.

La doctrina iconoclasta, que nació en Bizancio, en el punto de encuentro de las culturas oriental y occidental fue en realidad una intervención de Oriente en el campo de la estética griega, una injerencia más de las ya acaecidas en la época arcaica y luego en la helenística.

El movimiento trajo consigo diversas consecuencias: entre los judíos fue causa del empobrecimiento de las artes plásticas y la desaparición, por varios siglos, de las artes imitativas. Entre los musulmanes, la iconoclastia, aunque no impidió el desarrollo del arte, lo convirtió en arte abstracto, en gran parte decorativo, estilizado, arabesco, puramente imaginario, por completo distanciado del modelo y de la vida. En Bizancio, en cambio, el movimiento originó y promovió el desarrollo del arte figurativo, practicado no sólo por los iconólatras sino también —aunque a escala mucho menor— por sus adversarios.

Visto pues desde la perspectiva de los diversos movimientos iconoclastas, lo específico del bizantino consiste en que coincidió con la metafísica espiritualista, y que condujo igualmente a una lucha de la que salió como perdedor.

D. TEXTOS DE LOS TEOLOGOS BIZANTINOS

JUAN DAMASCENO, *De imaginibus oratio*, I, 11 (P. G. 94, c. 1241).

1. ὁρῶμεν γὰρ εἰκόνας ἐν τοῖς κτίσμασι μηνυούσας ἡμῖν ἀμύδρως τὰς θείας ἐμφάσεις.

LA CREACIÓN ES UNA IMAGEN DE DIOS

1. Vemos en las criaturas imágenes que nos señalan veladamente las manifestaciones divinas.

JUAN DAMASCENO, *De imaginibus oratio*, I, 27 (P. G. c. 1261).

2. εἰ τοίνυν ἀναλόγως ἡμῖν αὐτοῖς αἰσθηταῖς εἰκόσιν ἐπὶ τὴν θείαν καὶ

LO DIVINO PUEDE SER REPRESENTADO A SEMEJANZA DE LO HUMANO

2. Si conforme a nuestra propia razón, a través de las imágenes sensibles somos eleva-

ἄϋλον ἀναγόμεθα θεωρίαν, καὶ φιλανθρώπως ἡ θεία πρόνοια τοῖς ἀσχηματίστοις καὶ ἀτυπώτοις τύπους καὶ σχήματα τῆς ἡμῶν ἕνεκεν χειραγωγίας περιτίθησι, τὶ ἀπρεπὲς τὸν σχῆματι καὶ μορφῇ ὑποκύψαντα φιλανθρώπως δι' ἡμᾶς εἰκονίζειν ἀναλόγως ἡμῖν αὐτοῖς;

dos hasta la divina e inmaterial contemplación, y si por amor al hombre la divina Providencia recubre con formas y figuras lo que carece de ellas para guiar así nuestra ascensión, ¿por qué es inconveniente que representemos con imágenes, según nuestra propia razón, a Aquél que por amor al hombre se rebajó a tomar forma y figura?

JUAN DAMASCENO, *De imaginibus oratio*, I, 9 (P. G. 94, c. 1240).

EL CONCEPTO DE LA IMAGEN

3. εἰκὼν μὲν οὖν ἐστιν ὁμοίωμα χαρακτηρίζον τὸ πρωτότυπον, μετά τοῦ καί τινα διαφορὰν ἔχειν πρὸς αὐτό· οὐ γὰρ κατά πάντα ἡ εἰκὼν ὁμοιοῦται πρὸς τὸ ἀρχέτυπον· εἰκὼν τοίνυν ζῶσα, φυσικὴ καὶ ἀπαράλλακτος τοῦ ἀοράτου Θεοῦ, ὁ Υἱός...

εἰσὶ δὲ καὶ ἐν τῷ Θεῷ εἰκόνες καὶ παραδείγματα τῶν ὑπ' αὐτοῦ ἐσομένων...

εἶτα πάλιν εἰκόνες εἰσὶ τά ὁρατὰ τῶν ἀοράτων, καὶ ἀτυπώτων, σωματικῶς τυπουμένων πρός ἀμυδρὰν κατανόησιν... εἰκότως προβέβληνται τῶν ἀτυπώτων οἱ τύποι, καὶ τά σχήματα τῶν ἀσχηματίστων...

πάλιν εἰκὼν λέγεται ἡ τῶν ἐσομένων αἰνιγματωδῶς σκιαγραφοῦσα τὰ μέλλοντα...

πάλιν, εἰκὼν λέγεται τῶν γεγονότων, ἢ κατά τινος θαύματος μνήμην, ἢ τιμῆς, ἢ αἰσχύνης, ἢ ἀρετῆς, ἢ κακίας, πρὸς τὴν ὕστερον τῶν θεωμένων ὠφέλειαν... διπλῆ δὲ αὕτη, διά τὲ λόγου ταῖς βίβλοις ἐγγραφομένου... καὶ διά θεωρίας αἰσθητῆς ... ὑπόμνημα γάρ ἐστιν ἡ εἰκὼν· καὶ ὅπερ τοῖς γράμμασι μεμνημένοις ἡ βίβλος, τοῦτο καὶ τοῖς ἀγραμμάτοις ἡ εἰκών· καὶ ὅπερ τῇ ἀκοῇ ὁ λόγος, τοῦτο τῇ ὁράσει ἡ εἰκών.

3. La imagen es ciertamente la semejanza que reproduce el prototipo, con el que mantiene cierta diferencia, pues no en todo la imagen se asemeja al arquetipo. Una imagen viva, natural y en nada diferente de Dios invisible es el Hijo...

Hay también en Dios imágenes y ejemplares de sus obras futuras...

A su vez, las cosas visibles son imágenes de las invisibles y carentes de figura, que reciben una forma corpórea para que sean percibidas al menos de una manera difusa... Adecuadamente se ha atribuido una figura a lo que carecía de ella, y una forma a lo informe...

También se llama imagen de las cosas futuras a la que enigmáticamente esboza lo que va a suceder...

También se llama imagen de las cosas pasadas a la que, por recuerdo de algún prodigio, honor, vergüenza, virtud o vicio, reporta utilidad a los que posteriormente la contemplen... Doble en ésta: mediante la palabra escrita en los libros... y mediante la contemplación sensible... Ciertamente la imagen es un recuerdo. Lo que el libro es para los que han aprendido letras, eso es precisamente la imagen para los iletrados, y lo que la palabra es al oído, eso es también la imagen para la visión.

EL PATRIARCA NICÉFORO, *Antirrheticus*, I, 24 (P. G. 100, c. 262).

LA IMAGEN PARTICIPA DEL PROTOTIPO

4. ῥητέον δὲ κακεῖνο, ὡς ὅτι ἡ ἱερὰ τοῦ Σωτῆρος ἡμῶν εἰκὼν ... τῶν τοῦ ἀρχετύπου μεταλαμβάνει.

4. Hay que decir también que la sagrada imagen de nuestro Salvador... participa del arquetipo.

TEODORO ESTUDITA, *Antirrheticus*, II, 10 (P. G. 99, c. 357).

5. ἐκ δυοῖν θεηγόροιν τὸ δόγμα Διονυσίου μὲν τοῦ Ἀρεοπαγίτου λέγοντος· τὸ ἀληθὲς ἐν τῷ ὁμοιώματι, τὸ ἀρχέτυπον ἐν τῇ εἰκόνι τὸ ἑκάτερον ἐν ἑκατέρῳ παρὰ τὸ τῆς οὐσίας διάφορον· τοῦ δὲ μεγάλου Βασιλείου φάσκοντος... πάντως δὲ ἡ εἰκὼν ἡ δημιουργουμένη, μεταφερομένη ἀπὸ τοῦ πρωτοτύπου, τὴν ὁμοίωσιν εἰς τὴν ὕλην εἴληφε καὶ μετέσχηκε τοῦ χαρακτῆρος ἐκείνου διὰ τῆς τοῦ τεχνίτου διανοίας καὶ χειρὸς ἐναπόμαγμα οὕτως ὁ ζωγράφος· ὁ λιθογλύφος, οὕτως ὁ τὸν χρύσεον καὶ τὸν χάλκεον ἀνδριάντα δημιουργῶν, ἔλαβεν ὕλην, ἀπεῖδεν εἰς τὸ πρωτότυπον, ἀνέλαβε τοῦ τεθεωρημένου τὸν τύπον, ἐναπεσφραγίσατο τοῦτον ἐν τῇ ὕλῃ.

EL ARTISTA CREA CONFORME AL PROTOTIPO

5. De dos Santos Padres es la sentencia de Dionisio Areopagita cuando dice que la verdad está en la copia, el arquetipo en la imagen, una cosa en la otra, además de la diferencia de sustancia. Y el gran Basilio afirma que... absolutamente la imagen realizada, trasladada desde el prototipo, lleva la semejanza a la materia y participa de la figura de aquél, merced a la mente del artista y a la presión de sus manos. Así el pintor, como también el escultor en piedra y el que realiza estatuas de oro y bronce, toman la materia, miran al prototipo, recogen la figura del ejemplar y la imprimen en la materia.

JUAN DAMASCENO, *De imaginibus oratio*, III, 12 (P. G. 94, c. 1336).

6. καὶ προσκυνοῦμεν, τιμῶντες τὰς βίβλους, δι' ὧν ἀκούομεν τῶν λόγων αὐτοῦ· οὕτως καὶ διὰ γραφῆς εἰκόνων θεωροῦμεν τὸ ἐκτύπωμα τοῦ σωματικοῦ χαρακτῆρος αὐτοῦ, καὶ τῶν θαυμάτων καὶ τῶν παθημάτων αὐτοῦ, καὶ ἀγαζόμεθα, καὶ πληροφορούμεθα, καὶ χαίρομεν, καὶ μακαριζόμεθα, καὶ σέβομεν, καὶ τιμῶμεν, καὶ προσκυνοῦμεν τὸν χαρακτῆρα αὐτοῦ τὸν σωματικόν· θεωροῦντες δὲ τὸν σωματικὸν χαρακτῆρα αὐτοῦ, ἐννοοῦμεν ὡς δυνατὸν καὶ τὴν δόξαν τῆς θεότητος αὐτοῦ. ἐπειδὴ γὰρ διπλοῖ ἐσμεν, ἐκ ψυχῆς καὶ σώματος κατεσκευασμένοι... ἀδύνατον ἡμᾶς ἐκτὸς τῶν σωματικῶν ἐλθεῖν ἐπὶ τὰ νοητά... οὕτω διὰ σωματικῆς θεωρίας ἐρχόμεθα ἐπὶ τὴν πνευματικὴν θεωρίαν.

A TRAVES DE LAS COSAS CORPORALES SE LLEGA A LAS ESPIRITUALES

6. Y veneramos, horándolos, los libros mediante los que escuchamos sus palabras. Así también gracias al dibujo de las imágenes contemplamos la representación de su figura corporal, de sus milagros y de su Pasión. De esta manera nos santificamos, alcanzamos nuestra plenitud, rebosamos de alegría y somos bienaventurados al venerar, honrar y adorar su figura corporal. Contemplándola, también nos damos cuenta del poder y la gloria de su Divinidad. Como estamos compuestos de una doble sustancia, alma y cuerpo, ... es imposible que nosotros, lejos de las cosas corporales, alcancemos las espirituales... Así, mediante la contemplación corpórea, alcanzamos la espiritual.

TEODORO ESTUDITA, *Antirrheticus*, III, 3 (P. G. 99, c. 425).

7. πῶς ἂν δύναιτο ταυτότης προσκυνήσεως ἐπί τε Χριστοῦ καὶ τῆς αὐτοῦ εἰκόνος σώζεσθαι; εἴγε ὁ μὲν Χριστὸς φύσει, ἡ δὲ εἰκὼν θέσει; ... εἰ... ὁ ἑωρακὼς τὴν εἰκόνα Χριστοῦ, ἐν αὐτῇ ἑώρακε

LA VENERACION DE LAS IMAGENES

7. ¿Cómo podría salvaguardarse la identidad entre la adoración a Cristo y la de su imagen, si Cristo es por su naturaleza, pero su imagen es por imitación?.. Si el que ve la imagen de Cristo ve en ella a Cristo, es ab-

τὸν Χριστὸν, ἀνάγκη πᾶσα τῆς αὐτῆς εἶναι λέγειν, ὥσπερ ὁμοιώσεως οὕτως καὶ προσκυνήσεως τὴν εἰκόνα Χριστοῦ πρὸς Χριστόν.

solutamente necesario decir que la relación de Cristo con su imagen es tanto de semejanza como de adoración.

TEODORO ESTUDITA, *Antirrheticus*, I, 12 (P. G. 99, c. 344).

8. οὕτω καὶ εἰκόνι εἶναι τὴν θεότητα, εἰπών τις οὐκ ἂν ἁμαρτῇ τοῦ δέοντος... ἀλλ' οὐ φυσικῇ ἑνώσει.

LA DIVINIDAD ESTA EN LA IMAGEN

8. Si alguien dijera que la divinidad está presente en la imagen, no se equivocaría indebidamente..., pero no está en unidad física.

b) La estética de Occidente

Las principales tesis de la estética cristiana fueron formuladas casi al mismo tiempo en Oriente y Occidente. Un poco más tarde de que lo hicieran los Padres griegos, las formuló —en latín— San Agustín, pensador que pertenece aún a la Antigüedad, que vivió en tiempos del Imperio Romano y que pudo leer a sus antecesores filosóficos y servirse así de la literatura antigua.

Con su obra empieza la estética cristiana de Occidente, que —por cierto— ha asumido muchas ideas y conceptos de la estética antigua. San Agustín trató la estética de manera aún más completa que los Padres griegos; sus competencias en este campo eran mucho más amplias y su interés por el tema mucho más profundo.

1. La estética de San Agustín

1. Los escritos estéticos de San Agustín. Aurelius Augustinus (354-430), canonizado por la Iglesia católica como San Agustín, el pensador más destacado e influyente de los primeros siglos del cristianismo, nació en Africa, donde vivió y trabajó antes de establecerse en Italia. Previamente a convertirse en filósofo y teólogo, fue maestro de retórica en Tageste, Cartago, Roma y Milán, y antes de adherirse al cristianismo (387), fue su adversario y comulgaba con las ideas maniqueas y escépticas. Luego se hizo sacerdote y a partir del año 395 ostentó el título de obispo de Hipona, convirtiéndose en uno de los pilares de la Iglesia cristiana y en uno de sus filósofos más relevantes.

Vivió en tiempos de la decandencia del Imperio Romano, pero rodeado de la aún muy viva tradición de la cultura intelectual de Roma; y aunque fue testigo del saqueo de Roma por Alarico, no suponía que el fin del gran Imperio fuera tan próximo.

Agustín se consideraba romano en el mismo grado que cristiano; perteneciendo todavía a la cultura antigua, fue representante de la cristiana; y creando una cultura nueva, adoptó en gran parte el legado de la antigua. En sus escritos se cruzan dos épocas, dos filosofías y dos estéticas: San Agustín asumió los principios estéticos de los antiguos, los transformó y los transmitió a la Edad Media. Su obra constituye un punto crucial en la historia de la estética, en el que convergen las corrientes antiguas y de donde derivan las medievales.

Sus primeras obras reflejan un vivo interés por las cuestiones estéticas, de las

que no dejó de ocuparse, incluso cuando ya era teólogo y metafísico. Igual que sus antecesores griegos, no tenía a la estética por una ciencia independiente, pero —siguiendo el ejemplo de los escasos pensadores antiguos, como Platón o Plotino— escribió un tratado dedicado exclusivamente a los problemas de la belleza. Fue por una obra titulada *De pulchro et apto*, compuesta hacia el año 380, es decir, en su época precristiana, por la que en unas competiciones poéticas ganó la *corona agnostica*, un galardón que le abrió el camino hacia la fama. Más el autor, que no se preocupó por su obra, la perdió y veinte años más tarde, cuando escribía sus *Confesiones*, ya no la conservaba. Pero pese a que no conocemos sino el título del tratado, sus principales tesis pueden ser reconstruidas.

De los escritos de San Agustín, sólo la monografía *De musica* (388-391) trata de temas genuinamente estéticos, pero sus conceptos y opiniones estéticas los presenta —aunque marginal e incidentalmente— en muchas de sus obras, sobre todo, en *De ordine* (386) y en *De vera religione* y, hasta cierto punto, también en *Soliloqua* (387) y en *De libero arbitrio* (cuya primera parte compuso en Roma en los años 387-8 y que terminó en Hipona hacia el año 405). Pero donde más información encontramos sobre su actitud personal hacia el arte y hacia lo bello es en las *Confesiones*, escritas entre los años 397 y 440. [a]

Las concepciones estéticas de San Agustín, aunque estrechamente vinculadas a su pensamiento filosófico, tienen un carácter algo menos teocéntrico, lo cual se debe principalmente al hecho de que el doctor hiponense las formulara en su período precristiano (esto se refiere tanto al *De pulcho et apto* como a *De ordine* y *De musica*).

2. *San Agustín y la Antigüedad.* San Agustín, que recibió una amplia formación helenístico-romana, cursó estudios retóricos, la «carrera de humanidades» mejor organizada del Imperio, que le facilitaron el primer contacto con la estética. La tendencia que por aquel entonces gozaba de mayor prestigo era una estética de rasgos ciceronianos, en la que predominaban los elementos estóicos, sin que faltaran los platónicos. Y fue aquella la estética que San Agustín presentó en su primera obra.

Pero unos años más tarde, hacia el 385, llegó a sus manos el tratado de Plotino *De lo bello* que combatía aquella estética estoico-ecléctica y que causó un gran impacto sobre el joven pensador (huellas de aquella impresión las encontramos aún en las *Confesiones*.) [b] Dicho impacto se debía al hecho de que la doctrina de Plotino ligaba las cuestiones estéticas con los problemas esenciales de la filosofía y, además, lo hacía de una manera que concordaba con el razonamiento de San Agustín. El sistema de Plotino apuntaba hacia lo transcendente y religioso, igual que la doctrina cristiana, que por entonces ya había dominado el pensamiento agustiniano.

Agustín, al convertirse en un filósofo cristiano de tradición platónica, conservó sus primeras concepciones de lo bello, pero añadió a aquellas otras nuevas, inspiradas por la *Sagrada Escritura* y por Plotino, creando así en su estética algo similar a un doble nivel: el antiguo fundamento temporal y la nueva superestructura religiosa.

3. *La objetividad de la belleza.* San Agustín tomó de la estética antigua las tesis más típicas y divulgadas. La primera de ellas sostenía que la belleza no es sólo cierta actitud del hombre hacia las cosas sino también una cualidad objetiva de las cosas.

San Agustín se interesaba vivamente —más que los antiguos— por la actitud del

---

[a] Las obras que más ampliamente presentan los conceptos estéticos de San Agustín son: K. Svoboda, *L'esthétique de St. Agustín et ses sources*, Brno, 1933.—y las monografías: H. Edelstein, *Die Musik, Anschauung Augustins nach seiner Schrift «De musica»*, Diss., Freiburg 1928/29.—L. Chapman, *St. Augustine's* Philosophy of Beauty, New York, 1935.

[b] P. Henry, *Plotin et l'occident*, Louvain, 1934.

hombre hacia lo bello, por el placer que el hombre encuentra en la hermosura. Estaba convencido de que el gusto por la belleza presupone la existencia de lo bello como algo externo al hombre, con lo que el hombre es sólo espectador y no el creador de la belleza. En este aspecto, San Agustín coincidía con las corrientes principales de la Antigüedad, más en lo que había sido obvio para los antiguos, el filósofo advirtió un problema. Y lo formuló con toda precisión: «¿Algo es hermoso porque gusta o gusta por ser hermoso?» y su respuesta era claramente: «Gusta porque es hermoso». [1]

4. *La belleza de la medida y del número.* La segunda tesis recogida por San Agustín de la estética antigua concernía a la pregunta: ¿en qué consiste la belleza?, ¿cuándo y por qué las cosas ha de ser bellas? Según el filósofo, las cosas son bellas cuando «sus partes se parecen unas a otras y gracias a su conveniencia crean la armonía»; es decir, la belleza consiste en la armonía y la armonía, a su vez, en la adecuada proporción, o sea, en la relación de las partes, de líneas y sonidos. Si sólo percibimos la belleza con los ojos y los oídos es porque los otros sentidos son incapaces de captar aquellas relaciones. Cuando las diversas partes mantienen relaciones adecuadas, surge de ellas una hermosa totalidad, por lo que a veces causa admiración dicho total sin que la provoquen sus partes tomadas por separado. [2]

La belleza de un hombre, de una estatua, de una melodía o de una obra arquitectónica no estriba en sus elementos particulares sino en su mutua relación. La relación apropiada de las partes produce al tiempo su recíproca conveniencia [3] y orden [4], creando así la unidad [5], y son precisamente la conveniencia, el orden y la unidad los que deciden en última instancia sobre la belleza.

Más, ¿qué relación es la adecuada? La que observa la medida, y es sabido que sobre la medida decide el número. [6-7] Hasta los pájaros y las abejas construyen conforme a los números —dice San Agustín— y el hombre debería obrar como ellos, pero de modo consciente. La fórmula clásica de San Agustín afirmaba que la razón ha advertido que le gusta sólo lo que es hermoso, y de lo hermoso, las formas; en las formas, las proporciones, y, en las proporciones, los números. [8] La medida y el número garantizan el orden y la unidad de las cosas y, a través de ellas, finalmente la belleza.

San Agustín expresó esta misma idea también de otra manera, combinando tres conceptos: moderación, forma y orden. [9] Son estas tres cualidades las que deciden sobre el valor de las cosas: todas las cosas son buenas si contienen moderación, forma y orden y cuanto más poseen, son mejores; donde no existan estos atributos no existe ningún bien. San Agustín habló del bien, pero está claro que abarcaba con este término al mismo tiempo lo bello. Con el término *species* denominaba tanto la belleza como la forma, y el trinomio agustiniano de *modus, species et ordo* (moderación, forma y orden) entró de lleno en la terminología de la estética medieval.

Estos conceptos ya habían sido formulados por la estética antigua y también los conocía la *Sagrada Escritura,* particularmente el *Libro de la Sabiduría* tras el cual San Agustín pudo repetir que Dios hizo el mundo conforme a la medida, el número y el peso. Así pues, como vemos, el doctor hiponense se inspiró en ambas fuentes.

San Agustín recogió así el viejo concepto pitagórico de proporción y armonía, que en la Antigüedad había sido interpretado de dos maneras. Mientras que para los propios pitagóricos tenía un carácter puramente cuantitativo y conducía a una estética matemática, más tarde, con los estoicos y Cicerón, había adquirido un sentido cualitativo. Para estos últimos, la belleza dependía de la relación adecuada de las partes, más esta relación no era entendida ya matemáticamente.

San Agustín, por su parte, vaciló entre las dos interpretaciones. En gran medida basó su estética en el número y, sobre todo, en la música entendía la belleza mate-

máticamente. El concepto fundamental de su sistema era la igualdad de dimensiones, la equidistancia, [10], la «igualdad numérida» *(aequalitas numerosa)* [11]. En otras ocasiones, no obstante, concebía lo bello como relación cualitativa de las partes.

Tal dualidad es comprensible ya que en tanto que estético San Agustín era propenso a interpretar la belleza matemáticamente, pero en su condición de cristiano no podía prescindir de la belleza interna. De ahí que tuviera que tratar de la belleza de manera más amplia, lo que salió a la luz en dos conceptos que se revelaron capitales para su estética: el ritmo y el contraste.

5. *La belleza del ritmo.* a. El ritmo había sido también uno de los conceptos fundamentales de la estética antigua, [a] que lo interpretaba matemáticamente; los romanos lo denominaban justamente con el nombre de *numerus*. Pero, al mismo tiempo, fue un concepto aplicado casi exclusivamente con relación a la música. En cambio San Agustín hizo del ritmo el concepto fundamental de toda su estética y veía en él la fuente de toda la belleza. Para hacerlo, tuvo que ampliar el concepto de modo que abarcara no sólo el ritmo perceptible por los oídos sino también por los ojos, no sólo el ritmo del cuerpo sino también el del alma, no sólo el ritmo del hombre sino también el de la naturaleza; y tuvo que incluir en él tanto el ritmo de las experiencias como el de las actividades, el de las percepciones y el de la memoria, el ritmo pasajero de los fenómenos y el ritmo eterno del mundo. Al convertir el ritmo en el concepto básico de su estética, San Agustín lo amplió de tal manera que los factores cuantitativos y matemáticos dejaron de ser elementos indispensables del ritmo.

6. *La belleza de la igualdad y del contraste.* b. San Agustín relacionó la belleza con la «igualdad numérica». Pero también advirtió que la belleza se vincula con la desigualdad, la disparidad y el contraste. También ellos deciden sobre la belleza, especialmente sobre la belleza humana y la belleza de la historia. La hermosura del mundo *(saeculi pulchritudo)* nace de los opuestos [12] y el orden de los siglos *(ordo saeculorum)* es el más bello de los poemas construidos a partir de «las antítesis» [13]. Al afirmarlo así, San Agustín evocaba más bien los conceptos de Heráclito que los de los pitagóricos, ya que a luz de tal interpretación, la belleza derivaba de la relación entre las partes y no del número en cuanto tal.

c. En los escritos de San Agustín encontramos otras ideas que distan no sólo de la estética matemática, sino incluso de la que veía la belleza en la relación de las partes. Siguiendo a los estoicos, el filosofo afirma que la belleza depende tanto de la proporción adecuada de las partes *(congruencia partium)* como de agradable color *(coloris suavitas)* [14] y repite tras Plotino que lo bello reside en la luz, lo que precisamente para el último constituía un argumento con el que demostraba que la belleza no consiste en la relación de las partes.

San Agustín conocía todas las definiciones y conceptos de lo bello ideados por los antiguos, utilizándolos en consecuencia al formular su doctrina. Más la concepción propia de él fue la misma que había prevalecido en la Antigüedad: la belleza es una relación, es la armonía de las partes.

7. *«Pulchrum» y «Aptum»; «Pulchrum» y «Suave».* San Agustín concebía la belleza de la manera más amplia, para que abarcara no sólo la belleza corporal sino también la espiritual, conforme las exigencias de la tardía estética antigua y más aún, de la cristiana. En cambio, se guardaba de confundirla con conceptos afines, y hacía una clara distinción entre las cosas «bellas» y las «convenientes» y «agradables».

A. Los estetas helenísticos estaban dispuestos a distinguir lo conveniente *(ap-*

---

[a] E. Troeltsch, *Augustin, die christliche Antike und das Mittlealter*, 1915.

tum, decorum) de lo bello en el sentido estricto, pero San Agustín fue tal vez el primero en contraponerlos [15]. Según afirmó en su trabajo juvenil, una cosa es «conveniente» cuando es apta para la totalidad, —como lo es un órgano con relación a todo el organismo—, o para el fin que ha de servir, como un zapato para andar. En la «conveniencia» hay siempre un elemento de utilidad y finalidad, que no se hallan en la belleza verdadera. La conveniencia tiene analogías con la belleza, no obstante lo cual, difiere de ella, al menos por ser relativa: la misma cosa puede resultar adecuada para un fin e inadecuada para otro, mientras que el orden, la unidad y el ritmo han de ser siempre bellos.

B. Asimismo, San Agustín trazó una línea de demarcación entre lo bello y lo agradable. En el mundo sensible, llamó bellos exclusivamente las formas y los colores, dejando aparte los sonidos. Creía que estos últimos causan admiración, alegran y deleitan no tanto por la relación como por su encanto directo, y los determinaba preferentemente con la palabra *suaves*, es decir, agradables.

La distinción entre lo bello y lo agradable, así como la limitación de la belleza al mundo visible no fue, sin embargo, una idea original de San Agustín: ya en la Antigüedad se conocía un concepto tan amplio de lo bello que se incluían en él hasta las virtudes espirituales, así como otro tan reducido que no abarcaba, siquiera los sonidos.

8. La experiencia estética. Aparte de la estética propiamente dicha, San Agustín se ocupó también de la influencia ejercida por la belleza sobre el hombre, es decir, de lo que hoy llamamos «la experiencia estética» y que incluimos en la psicología de lo bello. San Agustín dedicó a estos problemas más atención que los pensadores antiguos, y si en su análisis de lo bello dependía de sus predecesores, el análisis de la experiencia estética lo realizó por su propia cuenta.

El filósofo distinguió dos elementos de la experiencia estética. Uno, que es directo, procede de los sentidos, de las impresiones y percepciones, de los colores y sonidos. Mas los sonidos y colores expresan y representan algo y es éste el segundo elemento de la experiencia, un elemento indirecto e intelectual.

Esta dualidad de la experiencia estética la veía tanto en la poesía y la música como en la danza, distinguiendo así factores sensibles e intelectuales en cualquier experiencia de lo bello. Sostenía que lo que representan los espectáculos no es menos importante para la experiencia estética que las percepciones mismas. La igualdad que decide sobre la belleza es percibida por el intelecto y no por los ojos [16] y los sentidos injustamente se atribuyen la posición de juez supremo en cuestiones de belleza [17].

La distinción de dos elementos de la experiencia estética, el directo y el indirecto, el sensible y el intelectual, constituye la primera tesis de San Agustín en el campo de la psicología de lo bello. Su segunda tesis afirma que el hecho de que una cosa provoque en nosotros experiencias estéticas o no, depende tanto de la cosa como de nosotros mismos en tanto que espectadores. Debe de haber una compatibilidad, una semejanza entre las cosas bellas y el alma porque, de lo contrario, el alma no reaccionaría ante la belleza. Y no es suficiente que las cosas sean bellas; además de ello es preciso que gustemos de la belleza, que la deseemos sin más por ella misma, pues si sólo pensamos en la utilidad de las cosas, no alcanzamos a percibir su hermosura. Es menester que tengamos simpatía por las cosas bellas porque, de lo contrario, éstas no nos revelarán su hermosura. San Agustín observa así que al mostrar un paisaje hermoso, pero de sobra conocido, frente al que nuestros sentimientos se han debilitado, a un amigo íntimo, los sentimientos reviven por cuanto la simpatía que sentimos hacia el amigo es transmitida al paisaje que le estamos enseñando de modo que éste vuelve nuevamente a descubrirnos su verdadera hermosura.

San Agustín asegura que la experiencia de lo bello posee la misma cualidad fundamental que la belleza, es decir, el ritmo. Igual que hay ritmo en una cosa hermosa, también debe haberlo en experimentarla, porque sin él la experiencia es imposible.

Para el filósofo había cinco tipos de ritmo [18]:

1. el ritmo existente en los sonidos *(sonans)*,
2. el ritmo existente en las percepciones *(occursor)*,
3. el ritmo existente en la memoria *(recordabilis)*,
4. el ritmo existente en las actividades del hombre *(progressor)*, y, finalmente,
5. el ritmo existente en el intelecto *(judiciabilis)*, que es ritmo innato al hombre.

Mientras los antiguos analizaban y clasificaban los ritmos desde el punto de vista matemático (como lo hicieran los pitagóricos), o bien desde posiciones pedagógico-éticas (como Platón y Aristóteles), San Agustín, al distinguir el ritmo de la percepción, de la memoria, de la actuación y del juicio, introdujo el punto de vista psicológico.

Lo más asombroso, sin embargo, de su teoría psicológica del ritmo fue la aseveración de que el hombre dispone de un ritmo innato que le fue dado por la naturaleza y que es un ritmo inalterable del intelecto. Este es el más importante de los cinco ritmos, ya que sin él, el hombre no sería capaz de percibir los otros ritmos ni tampoco producirlos.

No obstante su dependencia del pensamiento antiguo, la estética agustiniana superó sus límites, especialmente en el campo psicológico. El pensador no sólo distinguió el factor intelectual de la experiencia estética, sino también lo que él llamó *visiones*, vivas y claras imágenes que saben provocar los poetas y los oradores.

Por otra parte, en su estética hacía hincapié en la diversidad de posturas adoptadas por el hombre frente a las cosas: así, unos buscan la hermosura; otros, llevados por la curiosidad, reaccionan con igual fuerza ante aquello que está provisto de belleza. Mediante la variedad de posturas explicó San Agustín por lo menos una parte de la disparidad de gustos que había advertido, con perspicacia nada inferior a la de los escépticos antiguos o de los psicólogos modernos. Asimismo, San Agustín se percató de algo que los antiguos habían observado ya muy tarde: es más fácil formular las teorías estéticas que justificarlas.

9. La belleza del mundo. Para San Agustín, lo bello era una realidad y no un ideal; el mundo real constituía para él «el poema más hermoso», dedicando a la belleza del mundo tanta atención como los estoicos, San Basilio u otros Padres griegos. La hermosura la explica, siguiendo a los antiguos, indicando que en el mundo reinan la medida, la proporción y el ritmo. Sin embargo, su optimismo estético y su convicción de que el mundo es hermoso estriban en la misma idea y fe que la de los Padres griegos: el mundo es creación de Dios, y por lo tanto no puede sino ser bello.

San Agustín trataba de explicar por qué no siempre percibimos lo hermoso que es el mundo [19]. Según el filósofo, esto sucede porque la razón no abarca su totalidad. El hombre no ve la belleza del mundo en su conjunto, igual que una estatua colocada en el templo, aunque tuviera ojos, no abarcaría con ellos la totalidad de su hermosura, porque tendría sólo delante un fragmento del templo. El hombre no percibe la belleza, igual que una sílaba, aunque viviera y sintiera como nosotros, desconocería la belleza del poema, aun habiendo contribuido a formarla.

10. La fealdad. Al predicar la belleza del mundo, San Agustín no negaba que existiera en él también la fealdad. Más aún, para el filósofo cristiano las cuestiones estéticas estaban ligadas a los problemas de la teodicea y, por tanto, la cuestión de la fealdad adquirió una importancia que no había tenido en la Antigüedad.

El filósofo tuvo que plantearse la pregunta de cómo puede haber fealdad en un

mundo creado por Dios. Y pensando probablemente en la teodicea y en justificar la fealdad instalada en el seno de la obra divina, desarrolló su particular concepción de que la fealdad no es nada positivo sino simplemente una ausencia. Al contrario de la belleza, que es orden y unidad, armonía y forma, la fealdad significa tan sólo falta de orden y unidad de forma y de armonía. Y además, la fealdad es sólo parcial: aunque las cosas pueden contener más o menos unidad y orden, jamás pueden estar completamente desprovistas de ellos. Así que no existe una fealdad total de carácter absoluto, y la que existe es necesaria porque desempeña el mismo papel respecto a la belleza que la sombra respecto de la luz [20]. Conforme a ello, le fue posible a San Agustín glorificar la belleza del mundo sin negar la existencia de lo feo y creer que las «huellas» *(vestigia)* de la belleza se encuentran en cada cosa, incluso en aquellas que tenemos por feas.

11. La belleza de Dios y la belleza del mundo. A la belleza del mundo contribuyen tanto la belleza de los cuerpos como la de las almas, tanto la sensible como la inteligible. El mundo sensible complace con sus brillantes luces y colores, con suaves melodías, con el perfume de las flores y el aroma de los aceites, del maná y de la miel. Todo ello, empero, más que hermoso es agradable, porque lo más bello en el mundo corporal y en la naturaleza es la vida y sus manifestaciones. Así nos complace, en tanto que manifestaciones de la vida, las voces y sonidos, los gestos y movimientos. Gustamos de lo vivo por cuanto encierra el ritmo, medida y armonía de que lo había dotado la naturaleza.

No obstante, por encima de la belleza corporal estará siempre la espiritual, que también consiste en ritmo, medida y armonía. Es ésta una belleza superior por cuanto su armonía es de mayor perfección. El canto del hombre está por encima del de un ruiseñor porque, aparte de melodía, se compone de palabras de contenido espiritual. En la estética de Agustín, el ideal de lo bello dejó de ser algo puramente físico; para los griegos antiguos, el ideal se encarnaba en un héroe desnudo y para San Agustín, en cambio, en Cristo y en los santos. Su doctrina sostenía que el mundo es hermoso no sólo por su belleza física sino también, y sobre todo, por su belleza espiritual.

Dado que en la doctrina cristiana prevalecían los valores morales, podría parecer que la admiración profesada por San Agustín por el «poema del mundo» era incompatible con esta doctrina, y que lo lógico sería que los Padres de la Iglesia despreciaran por completo la belleza. Pero San Agustín no la despreciaba, sino que, al contrario —al decir de Troeltsch—, se retrotrajo a la consideración de una belleza espiritualizada. Para el doctor de Hipona, la verdadera belleza no residía en la visión sensible de las cosas del mundo sino en la belleza del alma, en el orden y la unidad, alcanzables sólo mediante la razón.

Por encima de la belleza del mundo está, en consecuencia, la belleza suprema de Dios que es «la belleza misma» [21]. Y no encontramos en ella los encantos fugaces del mundo, luces brillantes, dulces melodías, que tanto agradan y complacen los sentidos; es la suya una belleza completamente «asensible», que por tanto no puede ser representada. Por esta razón, San Agustín no era partidario de las imágenes religiosas. En este aspecto, su filosofía no coincidía con las doctrinas clásicas de la Antigüedad, pero sí con el *Antiguo Testamento* y constituía ya un primer anuncio de la iconoclastia. La belleza divina no la percibimos mediante sentidos sino a través del alma —razonaba el filósofo—; para verla no nos hacen falta ojos sino sólo la verdad y la virtud; sólo las almas puras y los santos son capaces de advertirla de verdad.

Al formular semejante concepción de la belleza divina, la estética de San Agustín, no obstante sus fundamentos autónomos, se convierte en una doctrina teocéntrica. La belleza corporal no pierde en ella su valor —en tanto que es también obra

divina—, pero no es en realidad sino un reflejo de la belleza suprema: mientras que la belleza corpórea es pasajera y relativa, la divina es eterna y absoluta. Por sí misma, la belleza corporal parece grande, pero en comparación con la divina resulta insignificante. Su valor es igual al de otros bienes temporales, como, por ejemplo, la salud o la fortuna. San Agustín llegó incluso a afirmar —como lo hicieran los estoicos— que por sí misma la belleza corpórea no es mala o buena, mas puede serlo según se la utilice.

Las cosas bellas pueden ser utilizadas en efecto de manera buena: «el sol, la luna, el mar, la tierra, los pájaros, los peces, el agua, el trigo, el vino, el aceite, todo ello sirve a un alma piadosa para glorificar los misterios de la fe». Pero todas aquellas cosas pueden ser malas cuando eclipsan la belleza eterna, cuando el gusto por la belleza terrena impide ver la perfecta.

A consecuencia de esta estética, la belleza sensible perdía, en gran medida, su valor directo y adquiría, al tiempo, un valor indirecto, es decir, religioso; así dejaba de ser el objetivo para convertirse en un medio. Era ésta una estética que juzgaba impropio gozar las obras de arte, o disfrutar de vasijas, de cuadros o de estatuas por su valor intrínseco. La belleza sensible, la única que conocemos directamente y que es el punto de partida de toda la reflexión sobre lo bello, se reducía tan sólo un valioso símbolo. Según esta doctrina, el sol era admirable no tanto por su luz como porque era símbolo de la luz divina.

Junto a Pseudo-Dioniso (incluso antes que él, por ser exactos), había creado San Agustín su concepto de belleza divina. Ya Platón y Plotino luego habían hablado de la belleza perfecta, de la existencia de una belleza suprasensible, más perfecta que la sensible, y habían expresado la idea de que el valor de la belleza sensible consiste en que ésta es manifestación de la suprasensible. Mas San Agustín, al ligar las cuestiones estéticas con las teologías, dio a aquellas ideas otro significado. Su pensamiento, con toda su profundidad y con todos los riesgos que encerraba, puso los cimientos de la estética medieval.

12. La relación entre el arte y lo bello. En el pensamiento filosófico de San Agustín, el arte ocupó un lugar no menos destacado que la belleza. El concepto mismo de lo artístico lo asumió San Agustín de los antiguos, sosteniendo como ellos que el arte se basa en el conocimiento. El cantar del pájaro no es así canto ni música; el arte es privilegio exclusivo del hombre. Mas cuando el hombre canta, guiándose, por ejemplo, de la imitación en vez del conocimiento, tampoco su canto pertenece al arte.

Igual que los antiguos, San Agustín concebía el arte muy ampliamente, abarcando con el concepto toda actividad hábil o industriosa incluyendo la artesanía.

Sin embargo, los largos siglos del helenismo habían ejercido su influencia y San Agustín, con más claridad que los griegos, distinguía ya claramente entre las actividades artesanales y el arte de lo bello.

La evolución de la estética antigua estaba en efecto encaminada a separar de entre las artes pintura y escultura, pero haciéndose dicha distinción, venía a considerarse a la pintura y la escultura como arte imitativas o ilusorias, no como bellas artes. Para San Agustín, en cambio, la meta de toda actividad, incluido el arte, era el mismo Dios, y por tanto la imitación y la ilusión no podían constituir dicho objetivo.

Una vez descartadas las teorías mimética e ilusoria del arte, pudo Agustín formular otra teoría y buscar otro criterio de clasificación. Si imitar o crear ilusiones no es el objetivo de la pintura ni el de la escultura, tendrá que serlo el proporcionar a las formas medida y armonía. Y dado que la belleza consiste en medida y armonía, el objetivo de estas artes es crear la belleza. Al alcanzar esta conclusión, San Agustín hizo lo que no habían logrado los antiguos: acercar los conceptos del arte y la belleza.

No obstante, el doctor hiponense no rompió del todo con la interpretación mimética de las artes e, igual que los antiguos, afirmaba que éstas imitan a la naturaleza. Tampoco negó la tesis de que las artes fueron ilusorias; mas, para él, ni lo uno ni lo otro era ya importante y ambas teorías quedaron al margen de su concepto del arte en cuanto tal, porque fundiendo la teoría mimética con la ilusoria sostenía, al estilo de Platón, que el arte causa ilusión cuando imita solamente el aspecto esterior de cada cosa.

Agustín conservó de este modo la teoría mimética, pero vinculándola con su convicción de que el arte busca la belleza. De esta suerte, la antigua teoría quedaba transformada de modo que de ser expresión de posturas naturalistas pasaba a expresar por el contrario las idealistas. San agustín partía del supuesto de que cada cosa contiene la belleza, que en cada cosa se hallan vestigios de lo bello [22] y que si el arte imita las cosas no lo hace plenamente sino descubriendo e intensificando dichos vestigios.

Comentando esta idea de San Agustín, dice un famoso historiador [a] que éste fue el mejor medio de reunir los elementos naturalistas e idealistas, ambos igualmente indispensables en una obra de arte.

13. El arte y la inevitable falsedad. Aparte de las citadas, en la estética agustiniana encontramos otras ideas que el filósofo había asumido tomándolas directamente del pensamiento antiguo. Así podemos citar, a guisa de ejemplo, el concepto según el cual el arte, en tanto que capacidad (espiritual) apta para crear es superior a su producto (material) [23].

Por otra parte, de entre las ideas desconocidas para los antiguos y comunes en cambio con otros padres de la Iglesia, cabe mencionar la tesis que sostenía que la naturaleza se parece al arte por ser también una creación artística y que el arte divino dirige a los artistas haciendo hermosas sus obras.

El problema de la falsedad en el arte —que había inquietado tanto a los antiguos—, lo planteó San Agustín de manera distinta: ¿contiene una obra de arte la falsedad? —se pregunta— ¿Y si la contiene, cómo podemos admitirla? Su respuesta al respecto era: efectivamente, las obras artisticas son, en parte, falsas, pero la falsedad es indispensable ya que sin ella no serían auténticas obras de arte. El no admitir la falsedad contenida en ellas significaría no admitir la existencia del arte en cuanto tal. Un caballo representado en un cuadro no puede ser un verdadero caballo porque de lo contrario el cuadro no sería un verdadero cuadro. Héctor, a quien admiramos en el escenario, no puede ser el verdadero Héctor porque, de lo contrario, el actor que hace su papel no sería un verdadero actor [24].

14. La autonomía del arte. En su juventud, San Agustín fue partidario del concepto autonómico del arte. Parece que en ese aspecto había ido aún más lejos que los antiguos. Es más, en aquella época, San Agustín era un «esteta» que ponía la belleza y el arte por encima de todos los valores. Tal vez fue él el primero que dijo de sí mismo: «decía yo a mis amigos: ¿acaso amamos algo fuera de lo bello?» [25] *(Confesiones).* Y en su escrito *Contra los Académicos* contrapone a la filosofía la *philocalia,* es decir, el amor a la belleza. Estas eran, sin embargo, sus opiniones juveniles. Posteriormente, en las *Confesiones,* llegó a arrepentirse de su esteticismo como si fuera un pecado y, en las *Retractaciones,* censura —según el mismo la llama— su ficción de la filosofía y la *philocalia.*

15. La relación entre la poesía y las artes plásticas. San Agustín advirtió e hizo gran hincapié a un fenómeno de suma importancia para la teoría del arte que otros

---

[a] A. Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie,* 1904, pp. 211 y ss.

teóricos de la estética o bien evitaban o bien no se daban cuenta de su existencia. Se trata en efecto de su convicción de la imposibilidad de abarcar en una sola teoría la totalidad de las artes, ya que cada una de ellas tiene en realidad un carácter diferente. Así en particular, la naturaleza de las artes plásticas es distinta a la de la literatura.

«Una cosa es la pintura y otra una obra literaria [26]. Quien haya visto y contemplado un cuadro, lo conoce y puede juzgar sobre él. En cambio, el haber visto una obra literaria no significa nada; no es suficiente ver las letras, aun hermosamente escritas, porque además es preciso leerlas y comprenderlas.» O, dicho en términos modernos, en la pintura lo esencial es la forma, mientras que en la literatura también lo es el contenido.

Esta distinción, sencilla, pero al mismo tiempo de lo más fundamental, no fue formulada por San Agustín en uno de sus escritos estéticos sino en su *Comentario al Evangelio de San Juan*, donde a nadie se le había ocurrido rastrear sus ideas referentes a las artes [a]. De ahí que este concepto pasara inadvertido hasta nosotros a lo largo de la historia de las teorías artísticas.

16. Evaluación de las artes. La evaluación agustiniana del arte contiene elementos antiguos y medievales. En efecto, en su obra encontramos prácticamente dos evaluaciones distintas: la primera sigue casi con exactitud los cánones antiguos y la otra, posterior, realizada ya desde posiciones teológicas, es la primera evaluación típica del Medievo.

A. Siguiendo los cánones antiguos, San Agustín evalúa las artes «jerárquicamente»: las más apreciadas son para él la musica en tanto que arte del número y estricta proporción, y la arquitectura, que también es un arte de carácter matemático, siendo inferiores a aquellas la pintura y la escultura que, al ocuparse de la perfecta imitación de la realidad sensible, no se sirven del número y padecen además de escasez de ritmo.

B. Con el tiempo el punto de vista religioso empezó a predominar sobre el estético, y aunque San Agustín no cambió su concepción del arte sí alteró su evaluación y empezó a pronunciar juicios evidentemente negativos. Así a la poesía la tachó de falsa, innecesaria y amoral, reprobando el hecho de que se sirva de la ficción, y hasta llegó a exigir que fuera sometida a la censura. En las *Confesiones* condena la cultura literaria de la Antigüedad, que —por cierto— había sido la base de su formación, e igual que Platón y Aristóteles critica el teatro, más lo hace con una justificación diferente: no ya porque el teatro provoque la emoción, sino por ser causante de emociones falsas. Al actor lo iguala en fin con el gladiador, con el arriero y con la hetaira.

En definitiva, podemos ver que, en su evaluación del arte, el punto de vista estético quedó desplazado por el ético, pedagógico y religioso.

17. Resumen. La estética de San Agustín se suele incluir en la estética cristiana, aunque no faltan quienes aseguran que su sistema constituye una coronación de la estética antigua. Mas no hay en ello contradicción: bien es verdad que el pensamiento de Agustín inaugura una etapa nueva de la estética —igual que, en general de la filosofía—, a pesar de que él mismo viviera en la era antigua. Pero viviendo los últimos años de su decadencia pudo aprovechar la totalidad de sus experiencias y recoger sus frutos de modo más completo que sus antecesores. Y, efectivamente, en su doctrina no falta ni una de las tesis fundamentales de la estética antigua.

Así, de los antiguos transmitió Agustín a la era cristiana especialmente la con-

---

[a] El que primero llamó la atención y apreció la importancia de este texto de San Agustín fue M. Schapiro, *On the Aesthetic attitude in Romanesque Art*, en *Art and Thought, issued in honour of A. K. Coomaraswany*, ed. K. B. Iyer, London, 1947, pág. 152.

cepción de belleza comprendida como medida y proporción, la distinción entre belleza sensible y belleza inteligible, así como la clásica convicción de la belleza del mundo. Asimismo, hizo pasar a la Edad Media la teoría pitagórica de la medida, la idea platónica de la belleza absoluta y el concepto estoico de belleza y armonía del mundo.

A aquellas ideas antiguas añadió Agustín algunas de su propia invención: así acercó la teoría del arte a la teoría de lo bello, dio un paso adelante en el análisis de la experiencia estética, creó un concepto más extenso del ritmo así como la teoría de los «vestigios de lo bello», puntualizando además la diferencia entre la poesía y las artes plásticas.

Más junto a los elementos estrictamente estéticos, encontramos en su filosofía un elemento de carácter metafísico; basándose en las ideas y conceptos de los antiguos y empleando —en la mayoría de los casos— su terminología, San Agustín proporcionó a la estética una nueva superestructura religiosa, una teodicea de la estética.

De este modo, la doctrina de San Agustín se compone de diversas corrientes: por un lado, es ya una estética medieval, pero por otro es todavía una estética antigua. Por un lado, es una estética religiosa, trascendente, teocéntrica y «supraterrenal», y por otro, en cambio, una teoría que ve con claridad y perspicacia las cosas naturales, la complejidad del arte, la inseguridad de la postura estética del hombre, y lo entrelazadas que están en el mundo belleza y fealdad.

Igual que en la estética de Aristóteles o Cicerón, hay en el pensamiento agustiniano dos tipos de ideas. A unas, que son las centrales, vuelve continuamente; pertenecen a este grupo, por ejemplo, los conceptos teísticos o el de la medida. Dichos conceptos, compartidos bien con la estética antigua, o bien con los Padres de la Iglesia, ejercieron una enorme influencia sobre el pensamiento medieval.

Por otro lado, hay otros conceptos que tan sólo accidentalmente aparecen en sus escritos, como si el autor no les prestara gran importancia alguna. Pertenecen a este grupo su tesis de «los vestigios de lo bello», la asociación del arte con la belleza y la distinción entre la poesía y las artes plásticas. Y se da el caso de que estas son precisamente ideas suyas, originales, que pasaron desapercibidas en los siglos medios, pero que hoy admiramos por su acierto singular.

18. La estética en Oriente y Occidente. Los conceptos estéticos del cristianismo fueron formulados casi simultáneamente en Oriente y Occidente. (San Agustín fue un poco más joven que San Basilio y, probablemente, un poco mayor que Seudo-Dionisio). En sus comienzos la estética cristiana nacida en Oriente era similar a la occidental, lo cual es natural, ya que ambas dimanaban de la misma filosofía griega, en especial la platónica, y la adaptaban a la misma fe cristiana. Ambas realzaban la belleza espiritual por encima de la corporal y la divina por encima de la humana.

Ello no obstante, hubo entre ambas ciertas diferencias. La estética oriental de San Basilio provenía de Grecia directamente, mientras que la de San Agustín había pasado por Roma. La oriental asumió más de la filosofía de Plotino, la occidental de Cicerón. La primera se concentró en los problemas generales de la belleza y la segunda se ocupó también de las cuestiones particulares del arte. Mientras que los pensadores orientales glorificaban la belleza del mundo, los occidentales advertían también su fealdad. La primera adoraba el arte, al percibir en él elementos divinos, a diferencia de la otra, que se prevenía ante él, en tanto que consciente de sus elementos humanos.

Sin embargo, sólo después de San Basilio y San Agustín las respectivas estéticas cristianas de Oriente y de Occidente se distanciaron. Mientras que Pseudo-Dionisio o Teodoro Estudita (representante de los iconólatras bizantinos) fueron quizá los estéticos más espectaculares que conoce la historia, los seguidores de San Agustín

—como Boecio o Casiodoro— no eran sino enciclopedistas, compiladores de información, definiciones y clasificaciones.

19. La estética postagustiniana. San Agustín llegó a ser una autoridad en materia de la estética cristiana durante un milenio, y sólo Pseudo-Dionisio pudo en este aspecto, competir e igualarse con él. Aún al cabo de varios siglos, las sumas escolásticas, al tratar de la belleza, citaban a ambos filósofos o al menos a uno de ellos. Y fue de éstos precisamente de los que el Medievo tomó el concepto metafísico de lo bello.

Así pues, el concepto religioso-metafísico, es decir, el cimiento de la estética medieval, fue obra de los siglos IV y V. Los siglos posteriores, hasta finales de la época medieval, lo conservaron sin desarrollarlo, limitándose a repetirlo con otras palabras o —lo que era más frecuente aún— con las de Pseudo-Dionisio y San Agustín. Fue éste un concepto que constituyó el marco más que el contenido del análisis estético del Alto Medievo, análisis que sólo en un grado muy pequeño tuvo un carácter metafísico, siendo, en su mayor parte, de orientación empírico-científica.

San Agustín formuló pues, las tesis de la estética cristiana aún en los tiempos del Imperio Romano, dentro del sistema antiguo, y teniendo a su alcance todo el legado artístico y científico de la Antigüedad en una línea ininerrumpida de evolución y desarrollo. Pero después de San Agustín, dicha continuidad se rompió y vino la catástrofe: fue entonces cuando cayó Roma y de entre las ruinas de la cultura antigua nadie pensaba ya en la estética. Pronto desaparecerían no sólo los vestigios de la estética antigua sino también la nueva estética agustiniana. El doctor hiponense no pudo ya tener seguidores ni discípulos y cuanto había hecho por definir la estética del cristianismo, quedó, de momento paralizado.

Llegados a este punto, la historia de la estética se ve obligada a presentar los acontecimientos históricos y las condiciones de vida que expliquen la catástrofe y el estancamiento producidos en el desarrollo de la estética; así como a buscar sus materiales en el mismo arte de la época, ya que aquel tiempo, si bien dejó prácticamente de escribir, nunca dejó de cantar, de pintar y de construir, y sólo en base a las concreciones de su arte podemos deducir cuál era su actitud hacia la creación y hacia lo bello.

Y aún por último, tendremos que dejar que hablen aquellos pocos que —como Boecio, Casiodoro o Isidoro de Sevilla— sin abrigar pretensiones de crear una estética nueva, trataron por lo menos de salvar de sus escombros los restos de la antigua. Luego, quedando tratados estos puntos, podremos ya pasar al llamado «renacimiento carolingio» y a la estética que corresponde a este período.

E. TEXTOS DE SAN AGUSTIN

SAN AGUSTÍN, *De vera religione*, XXXII, 59.

1. Sed multis finis est humana delectatio, nec volunt tendere ad superiora, ut iudicent, cur ista visibilia placeant. Itaque si quaeram ab artifice, uno arcu constructo, cur alterum parem contra in altera parte moliatur, respondebit, credo, ut paria paribus aedificii membra respondeant.

LA OBJETIVIDAD DE LA BELLEZA

1. Pero para muchos el fin último es el deleite humano, y no quieren aspirar a las cosas superiores para juzgar por qué nos agradan las visibles. Así pues, si pregunto a un arquitecto por qué, cuando fabrica un arco, construye otro igual enfrente de él, responderá, en mi opinión: «Para que los miembros iguales del edificio se correspondan entre sí».

Porro si pergam quaerere, idipsum cur eligat, dicet hoc decere, hoc esse pulchrum, hoc delectare cernentes; nihil audebit amplius. Inclinatus enim recumbit oculis, et unde pendeat, non intelligit. At ego virum intrinsecus oculatum, et invisibiliter videntem non desinam commonere, cur ista placeant, ut iudex esse audeat ipsius delectationis humanae. Ita enim superfertur illi, nec ab ea tenetur, dum non secundum ipsam, sed ipsam iudicat. Et prius quaeram, utrum ideo pulchra sint, quia delectant, an ideo delectent, quia pulchra sunt. **Hic mihi sine dubitatione respondebitur, ideo delectare, quia pulchra sunt. Quaeram ergo deinceps, quare sint pulchra, et si titubabitur, subiciam, utrum ideo quia similes sibi partes sunt et aliqua copulatione ad unam convenientiam rediguntur.**

Si continúo indagando por qué elige esa simetría, dirá: «Esto es lo armonioso, esto es lo bello, esto deleita a los espectadores». No oirá nada más: tiene los ojos vueltos hacia la tierra, y no sabe cuáles son las causas de las que depende. Pero a un hombre que mira hacia el interior, y que observa las cosas no visibles, yo insistiré en preguntarle por qué le agradan éstas, para que se convierta en juez del propio deleite humano, pues se sobrepone a él de tal manera, sin dejarse dominar, que no lo juzga según sus normas, sino objetivamente. Y primero le preguntaré si las cosas son hermosas porque gustan o si, por el contrario, gustan porque son hermosas. Él, sin dudarlo, me responderá que gustan porque son hermosas. Y después le preguntaré por qué son hermosas, y si titubea, añadiré: «¿Será acaso porque sus partes son semejantes entre sí y gracias a su conveniencia crean la armonía?».

SAN AGUSTÍN, *De vera religione*, XL, 76.

LA BELLEZA DE LA TOTALIDAD

2. Ita ordinantur omnes officiis et finibus suis in pulchritudinem universitatis, ut quod horremus in parte, si cum toto consideremus, plurimum placeat.

2. Así, todos se ordenan, según sus funciones y sus fines, hacia la hermosura del universo, de tal manera que lo que nos disgusta por separado, si lo contemplamos dentro del conjunto, nos agrada muchísimo.

SAN AGUSTÍN, *De vera religione*, XXX, 55.

LA BELLEZA DE LA CONVENIENCIA

3. Sed cum in omnibus artibus convenientia placeat, qua una salva et pulchra sunt omnia, ipsa vero convenientia aequalitatem unitatemque appetat vel similitudine parium partium, vel gradatione disparium...

3. Pero ya que en todas las artes agrada la conveniencia, que por sí sola salva y embellece todo, pero exige a su vez igualdad y unidad, bien en la semejanza de las partes iguales, bien en la proporción de las desiguales...

SAN AGUSTÍN, *De vera religione*, XLI, 77.

LA BELLEZA DEL ORDEN

4. Nihil enim est ordinatum, quod non sit pulchrum.

4. Pues nada hay ordenado que no sea bello.

SAN AGUSTÍN, *Epist. XVIII (P. L. 33, c. 85).*

5. Omnis... pulchritudinis forma unitas.

LA BELLEZA DE LA UNIDAD

5. La unidad es forma de toda hermosura.

SAN AGUSTÍN, *De libero arbitrio,* II, XVI, 42.

6. Intuere coelum et terram et mare et quaecumque in eis vel desuper fulgent, vel deorsum repunt, vel volant, vel natant; formas habent, quia numeros habent: adime illis, haec nihil erunt. A quo ergo sunt, nisi a quo numerus? Quandoquidem in tantum illis est esse, in quantum numerosa esse. Et omnium quidem formarum corporearum artifices homines in arte habent numeros, quibus coaptant opera sua... Quaere deinde artificis ipsius membra quis moveat, numerus erit.

LA BELLEZA DEL NÚMERO

6. Contempla el cielo, la tierra y el mar y todo cuanto hay en ellos, los astros que brillan en el firmamento, los seres que reptan, vuelan o nadan; todos tienen su belleza, porque tienen sus números: quítales éstos y no serán nada. ¿De dónde proceden, pues, sino de donde procede el número, pues participan del ser en tanto participan del número? Incluso los artífices de todas las bellezas corpóreas tienen en su arte números, con los cuales ejecutan sus obras... Busca después cuál es el motor de los miembros del propio artista: será el número.

SAN AGUSTÍN, *De música,* VI, XII, 35.

7. Si ergo quaeramus artem istam rhythmicam vel metricam, qua utuntur, qui versus faciunt, putasne habere aliquos numeros, secundum quos fabricant versus? — Nihil aliud possum existimare. — Quicumque isti sunt numeri praeterire tibi videntur cum versibus an manere? — Manere sane.— Consentiendum est ergo ab aliquibus manentibus numeri praetereuntes aliquos fabricari.

7. En efecto, si analizamos el arte rítmico o métrico que usan los que hacen versos, ¿no piensas que tendrá unos números según los cuales construyen los versos? —No puedo pensar de otra manera. —Cualesquiera que sean estos números, ¿crees que desaparecen con los versos o que permanecen? —Que permanecen, evidentemente. —Luego hay que admitir que a partir de unos números permanentes se crean otros pasajeros.

SAN AGUSTÍN, *De ordine,* II, 15, 42.

8. Hinc est profecta in oculorum opes et terram coelumque collustrans, sensit nihil aliud quam pulchritudinem sibi placere et in pulchritudine figuras, in figuris dimensiones, in dimensionibus numeros.

LA FORMA, LA PROPORCIÓN Y EL NÚMERO

8. De aquí pasó al dominio de la vista y, recorriendo la tierra y el cielo, advirtió que nada le agradaba sino la hermosura, y en la hermosura las formas, y en las formas las proporciones, y en las proporciones los números.

SAN AGUSTÍN, *De natura boni*, 3 (P. L. 42, c. 554).

9. Omnia enim quanto magis moderata, speciosa, ordinata sunt, tanto magis utique bona sunt; quanto autem minus moderata, minus speciosa, minus ordinata sunt, minus bona sunt. Haec itaque tria, modus, species et ordo, ut de innumerabilibus taceam, quae ad ista tria pertinere monstrantur; haec ergo tria, modus, species, ordo, tamquam generalia bona sunt in rebus a Deo Factis, sive in spiritu, sive in corpore... Haec tria ubi magna sunt, magna bona sunt; ubi parva sunt, parva bona sunt; ubi nulla sunt, nullum bonum est.

LA MODERACIÓN, LA FORMA Y EL ORDEN

9. Todas las cosas son tanto mejores cuanto más moderadas, hermosas y ordenadas son, y tanto menos buenas cuanto menos moderadas, menos hermosas y menos ordenadas. Así pues, estas tres cosas, la moderación, la forma y el orden —y no nombro otras innumerables cualidades que claramente se reducen a estas tres—, estas tres cosas, pues, la moderación, la forma y el orden, son como bienes generales en todos los seres creados por Dios, en el espíritu o en el cuerpo... Allí donde se encuentran estas tres cualidades en alto grado, hay grandes bienes; donde son pequeñas, hay bienes pequeños; donde faltan, no hay ningún bien.

SAN AGUSTÍN, *De musica*, VI, 10, 26.

10. Quid est quod in sensibili numerositate diligimus? Num aliud praeter parilitatem quandam et aequaliter dimensa intervalla? An ille pyrrhichius pes, sive spondeus, sive anapaestus, sive dactylus, sive proceleusmaticus, sive dispondeus nos aliter delectaret, nisi partem suam parti alteri aequali divisione conferret?

LA BELLEZA DE DIMENSIONES IGUALES

10. ¿Qué es lo que nos agrada en el ritmo sensible sino cierta semejanza y los intervalos de dimensiones iguales? ¿O el pirriquio, el espondeo, el anapesto, el dáctilo, el proceleusmático y el dispondeo nos deleitan por otra razon que no sea la igual dimensión de sus dos partes?

SAN AGUSTÍN, *De musica*, VI, 12, 38.

11. Num possumus amare nisi pulchra... Haec igitur pulchra numero placent, in quo iam ostendimus aequalitatem appeti. Non enim hoc tantum in ea pulchritudine, quae ad aures pertinet atque in motu corporum est, invenitur, sed in ipsis etiam visibilibus formis, in quibus iam usitatius dicitur pulchritudo. An aliud quam aequalitatem numerosam esse arbitraris cum paria paribus bina membra respondent?... Quid ergo aliud in luce et coloribus, nisi quod nostris oculis congruit, appetimus... In his ergo cum appetimus convenientia pro na-

LA BELLEZA DE LA «IGUALDAD NUMÉRICA»

11. ¿Acaso podemos amar otra cosa sino lo bello..? En efecto, las cosas bellas agradan por el número, en el cual ya hemos demostrado que se busca la igualdad. Y ésta no se encuentra sólo en la belleza que llega a los oídos y reside en el movimiento de los cuerpos, sino también en las propias formas visibles, en las cuales ya es más usual hablar de belleza. ¿O piensas que la igualdad numérica consiste en otra cosa sino en la correspondencia dos a dos de miembros iguales..? Luego, ¿qué buscamos en la luz y los colores sino lo que agrada a nuestros ojos..? Cuando buscamos en ellos la conveniencia, según nuestra medida de la naturaleza, y rechazamos la

turae nostro modo et inconvenientia respuimus... nonne hic etiam quodam aequalitatis iure laetamur?... Hoc in odoribus et saporibus et in tangendi sensu animadvertere licet... nihil enim est horum sensibilium quod nobis non aequalitate aut similitudine placeat. Ubi autem aequalitas aut similitudo, ibi numerositas: nihil est quippe tam aequale aut simile quam unum et unum.

inconveniencia... ¿acaso no nos agrada también entonces por un vínculo de igualdad..? Esto se puede apreciar en el olfato, el sabor y el sentido del tacto...: en efecto, no es nada propio de estos sentidos lo que nos agrada por su igualdad o semejanza. Ahora bien, donde hay igualdad o semejanza, allí hay armonía: y realmente, no existe nada tan igual y semejante como lo uno y lo uno.

SAN AGUSTÍN, *De civitate Dei*, XI, 18.

12. Contrariorum oppositione saeculi pulchritudo componitur.

12. La hermosura del mundo resulta de la oposición de los contrarios.

SAN AGUSTÍN, *De ordine*, I, 7, 18.

13. Ita quasi ex antithetis quodammodo... id est ex contrariis, omnium simul rerum pulchritudo figuratur.

13. Así, como en ciertas antítesis... —es decir, a partir de los contrarios—, se produce la belleza de todos los elementos a un tiempo.

SAN AGUSTÍN, *De civitate Dei*, XXII, 19.

LA DEFINICIÓN ANTIGUA DE LA BELLEZA

14. Omnis... corporis pulchritudo est partium congruentia cum quadam coloris suavitate.

14. Toda la belleza del cuerpo consiste en la proporción adecuada de las partes, acompañada de un colorido agradable.

SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, IV, 13.

LA BELLEZA Y LA CONVENIENCIA

15. Quid est ergo pulchrum? Et quid est pulchritudo?... Et animadvertebam et videbam in ipsis corporibus aliud esse quasi totum et ideo pulchrum, aliud autem quod ideo deceret, quoniam apte accomodaretur alicui, sicut pars corporis ad universum suum, aut calciamentum ad pedem.

15. ¿Qué es lo bello? Y ¿qué es la belleza..? Y notaba yo y veía que en los propios cuerpos una cosa era el conjunto, como tal hermoso, y otra lo que era conveniente por adaptarse adecuadamente a alguna cosa, como una parte del cuerpo respecto al conjunto de éste, o el calzado respecto al pie.

SAN AGUSTÍN, *De vera religione*, XXXI, 57.

LA RAZÓN ES EL JUEZ DE LO BELLO

16. Summa aequalitate delector, quam non oculis corporis sed mentis intueor, quapropter tanto meliora esse

16. Me deleito en la suma igualdad, que no percibo con los ojos del cuerpo, sino con los de la mente; por lo cual juzgo que son

iudico, quae oculis cerno, quanto pro sua natura viciniora sunt iis, quae animo intelligo. Quare autem illa ita sint, nullus potest dicere.

tanto mejores las cosas que percibo con los ojos cuanto más se aproximan segun su naturaleza a las que percibo con el espíritu. Ahora bien, por qué es así, nadie puede decirlo.

SAN AGUSTÍN, *De vera religione*, XXXII, 60.

Unde illam nosti unitatem, secundum quam iudicas corpora, quam nisi videres, iudicare non posses, quod eam non impleant: si autem his corporeis oculis eam videres, non vere diceres, quamquam eius vestigio teneantur, longe tamen ab ea distare? Nam istis oculis corporeis non nisi corporalia vides: mente igitur eam videmus.

¿Cómo conoces aquella unidad según la cual juzgas los cuerpos, pues si no la ves, no puedes juzgar que no la consiguen perfectamente; y si la vieras con los ojos corporales, no dirías ciertamente que, aunque conservan una huella de ésta, sin embargo, distan mucho de ella? Pues con los ojos corporales no ves sino las cosas corporales: así pues, la vemos con la mente.

SAN AGUSTÍN, *De musica*, VI, 10, 28.

17. Quaerit ergo ratio et carnalem animae delectationem, quae iudiciales partes sibi vindicabat, interrogat, cum eam in spatiorum temporalium numeri aequalitas mulceat, utrum duae syllabae breves quascumque audierit vere sint aequales.

17. Luego la razón busca también el deleite carnal del alma, que se atribuían los sentidos, y se pregunta, cuando la igualdad numérica en una secuencia temporal le agrada, si dos sílabas breves que ha oído son realmente iguales.

SAN AGUSTÍN, *de musica*, VI, 2, 2-5.

CINCO TIPOS DE RITMO

18. Responde, si videtur, cum istum versum pronuntiamus „Deus creator omnium", istos quattuor iambos quibus constat... ubinam esse arbitreris, id est in sono tantum qui auditur, an etiam in sensu audientis qui ad aures pertinet, an in actu etiam pronuntiantis, an quia notus versus est, in memoria quoque nostra hos numeros esse fatendum est?... vellem jam quaerere, quod tandem horum quattuor generum praestantissimum judices, nisi arbitrarer... apparuisse nobis quintum genus, quod est in ipso naturali iudicio sentiendi, cum delectamur parilitate numerorum vel cum in eis peccatur, offendimur... Ego vero ab illis omnibus hoc genus

18. Responde a esto, por favor: cuando pronunciamos el verso *Deus creator omnium*, estos cuatro yambos que lo componen... ¿dónde piensas que están, a saber: en el sonido que se oye, o en el sentido auditivo del que escucha, o en el acto del que lo pronuncia, o, puesto que el verso es conocido, hay que admitir que estos números están en nuestra memoria..? Me gustaría preguntarte ya cuál de estos cuatro tipos consideras el más importante, si no pensara... que aparece ante nosotros un quinto tipo, que existe en el propio intelecto natural de los sentidos, cuando nos deleitamos con la semejanza de los números o nos disgustamos si se atenta contra ella... Pero yo pienso que de todos ellos hay que distinguir este tipo, supuesto que uno es sonar, que se atribuye al cuerpo, otro oír, que

distinguendum puto, siquidem aliud est sonare, quod corpori tribuitur, aliud audire, quod in corpore anima de sonis patitur, aliud operari numeros vel productius vel correptius, aliud ista meminisse, aliud de his omnibus vel annuendo vel abhorrendo quasi quodam naturali iure ferre sententiam.

afecta al alma de los sonidos en el cuerpo, otro producir ritmo, ya alargando las sílabas ya acortándolas, otro recordar éstas, y otro juzgar todos estos tipos, aceptándolos o rechazándolos como si fuera un derecho natural.

SAN AGUSTIN, *De musica,* VI, 6, 16.

Quinque genera numerorum... vocentur ergo primi iudiciales, secundi progressores, tertii occursores, quarti recordabiles, quinti sonantes.

Hay cinco tipos de ritmos... Los primeros se llaman *iudiciales,* los segundos *progressores,* los terceros *occursores,* los cuartos *recordabiles,* y los quintos *sonantes.*

SAN AGUSTÍN, *De musica,* VI, 11, 30.

LA BELLEZA DE LA TOTALIDAD

19. Quoniam si quis, verbi gratia, in amplissimarum pulcherrimarumque aedium uno aliquo angulo tamquam statua collocetur, pulchritudinem illius fabricae sentire non poterit, cuius et ipse pars erit. Nec universi exercitus ordinem miles in acie valet intueri. Et in quolibet poëmate si quanto spatio syllabae sonant, tanto viverent atque sentirent, nullo modo illa numerositas et contexti operis pulchritudo eis placeret, quam totam perspicere atque approbare non possunt, cum de ipsis singulis praetereuntibus fabricata esset atque perfecta.

19. Puesto que si alguien, por ejemplo, se colocara en una esquina de los templos más amplios y más hermosos, como una estatua, no podría percibir la belleza de esta construcción, de la cual él mismo formaría parte. Ni el soldado en el campo de batalla puede ver el orden de todo el ejército. Y si las sílabas que suenan en cualquier poema vivieran y sintieran por algún tiempo, no disfrutarían en absoluto de la belleza y la armonía del contexto, pues no podrían sentirla y apreciarla en su totalidad, aunque se construye y perfecciona con la sucesión de cada una de ellas.

SAN AGUSTIN, *De natura boni,* 14-17 (P. L. 42, c. 555-6).

LA FEALDAD

20. In omnibus quaecumque parva sunt, in maiorum comparatione contrariis nominibus appellantur: sicut in hominibus forma quia maior est pulchritudo, in ejus comparatione simiae pulchritudo deformitas dicitur: et fallit imprudentes, tanquam illud sit bonum et hoc malum; nec intendunt in corpore simiae modum proprium, parilitatem ex utroque latere membrorum, concordiam partium, incolumitatis custodiam, et cetera quae persequi longum est.

20. En todos los bienes hay algunos de orden inferior que, al compararlos con los de orden superior, reciben nombres opuestos: así, en comparación con la forma del hombre, cuya belleza es mayor, la belleza de la mona recibe el nombre de fealdad: y esto hace que los ignorantes se equivoquen, juzgando que aquélla es un bien, y ésta un mal; no piensan en la medida que es adecuada en el cuerpo de la mona, la proporción de sus miembros, la simetría de las partes, el cuidado de su conservación y otros detalles que sería muy largo describir.

Cuique naturae non est malum nisi minui bono.

La naturaleza no participa del mal sino en cuanto disminuye el bien que posee.

SAN AGUSTÍN, *Contra epistolam Manichaei*, 34 (P. L. 42, c. 199).

Natura nunquam sine aliquo bono.

La naturaleza nunca carece de algún bien.

SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, X, 34.

LA BELLEZA DE DIOS

21. Pulchras formas et varias, nitidos et amoenos colores amant oculi. Non teneant haec animam meam; teneat eam Deus, qui fecit haec, bona quidem valde, sed ipse est bonum meum... Quam innumerabilia, variis artibus et opificiis, in vestibus, calceamentis, vasis, et cuiuscemodi fabricationibus, picturis etiam diversisque figmentis atque his usum necessarium atque modèratum et piam significationem longe transgredientibus, addiderunt homines ad illecebras oculorum... pulchra traiecta per animas in manus artificiosas, ab illa pulchritudine veniunt, quae super animas est, cui suspirat anima mea die ac nocte. Sed pulchritudinum exteriorum operatores et sectatores inde trahunt adprobandi modum, non autem inde trahunt utendi modum.

21. Aman los ojos las formas bellas y variadas, los colores claros y agradables. No posean estas cosas mi alma: poséala Dios, que ciertamente hizo estas cosas muy buenas, pero mi bien es Él... Cuán innumerables cosas, con variadas artes y elaboraciones, en vestidos, calzados, vasos y productos semejantes, en pinturas y diversas invenciones que van mucho más allá del uso necesario y conveniente y de la significación religiosa, han añadido los hombres a los atractivos de los ojos... Las bellezas que a través del alma pasan a las manos del artista proceden de aquella hermosura que está por encima de las almas, por la cual suspira mi alma día y noche. Pero los artífices y seguidores de las bellezas externas toman de allí su criterio de aprobación, y sin embargo no toman de allí el modo de usarlas.

SAN AGUSTÍN, *De vera religione*, XXXII, 60.

LOS VESTIGIOS DE LA BELLEZA

22. Quis non admonitus videat neque ullam speciem, neque ullum omnino esse speciem corpus, quod non habeat unitatis qualecumque vestigium, neque quantumvis pulcherrimum corpus, cum intervallis locorum necessario aliud alibi habeat, posse adsequi eam quam sequitur unitatem?

22. ¿Qué observador avisado no ve que no existe forma ni absolutamente cuerpo alguno que carezca de cierto vestigio de unidad, y que ni el cuerpo más hermoso, aunque tenga sus miembros repartidos adecuadamente en intervalos de lugar, puede lograr la unidad a que aspira?

SAN AGUSTÍN, *De vera religione*, XXII, 43.

LA CREACION ES SUPERIOR A LO CREADO

23. Itaque, ut nonnulli perversi magis amant versum quam artem ipsam qua conficitur versus, quia plus se auribus quam intelligentiae dediderunt.

23. Así pues, como algunos aman más el verso que el arte con que se construye, porque están más atentos al oído que a la inteligencia...

SAN AGUSTÍN, *Soliloquia*, II, 10, 18.

24. Quia scilicet aliud est falsum esse velle, aliud verum esse non posse. Itaque ipsa opera hominum velut comoedias aut tragoedias, aut mimos, et id genus alia possumus operibus pictorum fictorumque coniungere. Tam enim verus esse pictus homo non potest, quamvis in speciem hominis tendat, quam illa quae scripta sunt in libris comicorum. Neque enim falsa esse volunt aut ullo appetitu suo falsa sunt; sed quadam necessitate quantum fingentis arbitrium sequi potuerunt. At vero in scaena Roscius voluntate falsa Hecuba erat, natura verus homo; sed illa voluntate etiam verus tragoedus, eo videlicet quo implebat institutum; falsus autem Priamus eo quod Priamum assimilabat, sed ipse non erat.

Ex quo iam nascitur quiddam mirabile... haec omnia inde esse in quibusdam vera, unde in quibusdam falsa sunt, et ad suum verum hoc solum eis prodesse, quod ad aliud falsa sunt... Quo pacto enim iste, quem commemoravi, verus tragoedus esset, si nollet esse falsus Hector..? aut unde vera pictura esset, si falsus equus non esset?

LA FICCION Y LA VERDAD EN EL ARTE

24. Porque una cosa es querer ser falso, y otra no poder ser verdadero. Así pues, las obras humanas, como comedias, tragedias, farsas y otras de este género, podemos asimilarlas a las obras de los pintores y escultores. En efecto, tan imposible es que sea verdadero un hombre pintado, aunque imite la forma del hombre, como lo que está escrito en los libros de los cómicos. Y estas cosas no intentan ser falsas ni por alguna tendencia suya lo son, sino por cierta necesidad de poder seguir la imaginación del artista. Ahora bien, Roscio en el escenario representaba voluntariamente a una falsa Hécuba, siendo por naturaleza un verdadero hombre; pero por aquella voluntad resultaba un verdadero actor, precisamente porque lo imitaba bien; ahora bien, era un falso Príamo, porque se parecía a él, sin serlo en realidad.

De donde resulta algo maravilloso... todas estas cosas son verdaderas en algunos en tanto son falsas en otros, y con respecto a su verdad, sólo les sirve el ser falsas en relación a lo demás... En efecto, ¿cómo podría ser éste que he mencionado un verdadero actor, si no consintiera en ser un falso Héctor..? O ¿cómo podría ser una verdadera pintura, si no fuera un falso caballo?

SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, IV, 13.

25. Amabam pulchra inferiora et ibam in profundum et dicebam amicis meis: Num amamus aliquid nisi pulchrum?

EL ESTETICISMO

25. Yo amaba la belleza de rango inferior y caminaba hacia el abismo y decía a mis amigos: «¿Acaso amamos algo fuera de lo bello?».

SAN AGUSTÍN, *In Joannis Evangelium*, tract. XXIV, cap., 2 (P. L. 35, c. 1593).

26. Sed quemadmodum si litteras pulchras alicubi inspiceremus, non nobis sufficeret laudare scriptoris articulum, quoniam eas pariles, aequales decorasque fecit, nisi etiam legeremus quid nobis per illas indicaverit: ita factum hoc qui tantum inspicit, dele-

RELACION ENTRE LA LITERATURA Y LA PINTURA

26. Pero así como, si viéramos en algún sitio unas letras hermosas, no sería suficiente que alabáramos el arte del escritor por hacerlas semejantes, proporcionadas y hermosas, si no leyéramos lo que a través de ellas nos indicó, del mismo modo el que sólo mira este hecho desde fuera se deleita con su belleza

ctatur pulchritudine facti ut admiretur artificem: qui autem intelligit, quasi legit. Aliter enim videtur pictura, aliter videntur litterae. Picturam cum videris, hoc est totum vidisse, laudare: litteras cum videris, non hoc est totum; quoniam commoneris et legere.

hasta admirar al artífice, pero el que lo entiende es como el que lee. Una pintura se ve de manera distinta a una escritura. Cuando ves una pintura, ya lo has visto todo, ya lo has alabado todo: cuando ves letras, no es todo verlas, pues intentarás también leerlas.

2. Condiciones del futuro desarrollo

A. Condiciones políticas

1. Destrucción de la cultura antigua. En la primera mitad del siglo VI, todos los territorios de lo que antes fuera el Imperio Romano se hallaron en manos de nuevas tribus belicosas. Italia fue denominada por los ostrogodos; España, por los visigodos; Galia, por los francos; Africa del Norte, por los vándalos y Britania, por los anglosajones. La invasión de aquellas tribus acarreó la destrucción de los pueblos antiguos, de sus bienes materiales y su cultura, marcando de este modo una línea divisoria entre dos eras.

Al hablar de la España de la época, San Isidoro de Sevilla, en su *Historia Gothorum,* escribió: «En el año 408, los vándalos, alanos y suevos que invadieron la Península, realizaron cruentas incursiones por todo el país, sembrando muerte entre sus habitantes y asolando los poblados; saquearon las tierras y agotaron sus reservas hasta tal punto que el pueblo hambriento devoraba carne humana, las madres se comían a sus hijos y las bestias salvajes amenazaban la vida de los supervivientes».

Asimismo, al describir las luchas de Justiniano con los ostrogodos en Italia (536-554), Procopio, en *De bello gothico* escribe que la gente se moría de máxima extenuación y los animales, que se alimentaban de carroña, sólo encontraban los huesos y las pieles resecas. Y Beda, en su *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* describe así la Britania invadida en el 449 por los anglos: «Los edificios públicos y privados fueron destruidos y los soberanos, junto con su pueblo, caían víctimas de la espada y del fuego, y ya no quedaba nadie que pudiera enterrar a los que eran cruelmente asesinados».

En semejantes condiciones, poco pudo conservarse de la antigua cultura material y menos aún de la intelectual. Perduraron tan sólo unas cuantas reliquias, y prácticamente hubo que empezarlo todo desde el principio. Seguramente no fueron aquéllas unas condiciones favorables para el desarrollo del pensamiento estético, aunque es verdad que la cultura renació con relativa rapidez. En el siglo VII, San Isidoro ya pudo escribir que «la gloriosa tribu de los godos, tras numerosas victorias... entre coronas reales y grandes riquezas, goza de tranquila felicidad». Desgraciadamente, nuevas tempestades derribarían pronto aquella «tranquila felicidad» de que la Edad Media no había de disfrutar.

La cultura de los invasores era totalmente distinta a la de griegos y romanos. Estos vivían en comunidades familiares, sin una clara división entre las clases sociales, careciendo de esclavos y en el seno de una cultura de carácter rural que desconocía el ámbito de la ciudad. Su cultura, tan diferente, era en realidad muy inferior a la greco-romana y pertenecía, prácticamente, a la protohistoria. Su erudicción, sus ne-

cesidades intelectuales y sus aficiones, su técnica y su industria así como su ciencia no podían ni compararse con los de Roma. Digamos en resumen que los nuevos dueños de Europa no llegaban siquiera al nivel de los romanos en los comienzos de la República.

Una vez más, la historia partía de cero. La situación hubiera podido tomar otro rumbo, ya que la primitiva cultura de las nuevas tribus topó con un alto nivel de los vencidos. Los vencedores, no obstante, empezaron por la destrucción de aquella cultura tan desarrollada y la siguieron viviendo la suya, una cultura, como digo, primitiva.

2. *La situación geográfica.* Las diferentes migraciones de los pueblos alteraron el mapa político de Europa. La región mediterránea, donde había nacido y prosperado la cultura antigua, dejó de ser el centro de la vida política y cultural y pasó a un segundo plano, cediendo su elevada posición a las zonas del Norte y Occidente de Europa. El mediterráneo perdió así su atractivo: sus ciudades y pueblos, sus vías y acueductos estaban en ruinas. La patria de las nuevas tribus seguía siendo el Norte: allí se sentían más a gusto, y allí fundaron sus estados. Luego, en el siglo VIII, el avance de los musulmanes haría que la civilización europea retrocediera aún más en dirección al Norte del continente.

En la Edad Media florecieron dos regiones: la del Mar del Norte y la del Atlántico. Los germanos asentados en el area del Mar del Norte vivían de las conquistas, tratando constantemente de someter a los vecinos pueblos eslavos y románicos. Los escandinavos, en sus largas y atrevidas incursiones, llegaban a Normandía, e incluso alcanzaron a Sicilia. En cambio, la región del Atlántico vivía de sus propios recursos. Allí, y en la Galia en especial, tras un cruce de los galos de origen celta con los francos germanos y con una notable participación de la cultura romana, nacieron los «creadores del nuevo tipo humano» [a]. El imperio carolingio por su parte, la mayor unidad política y cultural de toda la Alta Edad Media, vendría a ser producto del cruce de ambas regiones.

La Edad Media, durante mucho tiempo, se caracterizó por una gran inestabilidad política. Los estados, que eran agrupaciones más o menos casuales de tierras y de tribus, se formaban y deshacían con facilidad. Incluso el imperio de Carlomagno se hundió bien pronto —en el año 843— tras el tratado de Verdún, y en la Europa medieval ya no volvería a nacer un estado de semejante envergadura. En los confines de Europa surgían, en cambio, imperios que conquistaban y sometían a su dominio a diversos países europeos. Entre los siglos VII y VIII se creó así el imperio árabe; en el siglo XII, el de los mongoles y en el XIV el otomano. Y sólo la parte centro-occidental de Europa quedó a salvo de las incursiones realizadas por los pueblos asiáticos, lo que hizo posible que floreciera allí de nuevo la vida cultural.

Lo anterior no quiere decir, ni mucho menos, que en aquella zona no hubiera luchas, trabadas especialmente entre los pueblos vecinos, o guerras civiles que arruinaban las tierras y diezmaban las poblaciones. Pues todo el arte y la cultura medievales nacieron en efecto entre conflictos y guerras incesantes.

3. *«La Romania».* Al conquistar Europa, los godos no expulsaron a los indígenas, porque siendo una tribu poco numerosa, probablemente no constituían más del uno por ciento de la población de aquel entonces. Su unión y mezcla con los pueblos sometidos, a pesar de ser prohibida fue, por tanto inevitable y trajo como consecuencia la romanización de los godos.

Aparte de las causas demográficas, aún hubo otras razones que produjeron di-

---

[a] H. Focillon, *L'An mil*, París, 1952.

rectamente este fenómeno. La lucha de los godos contra Roma no tenía carácter ideológico, ya que los primeros carecían de ningún tipo de ideología que pudieran imponer u ofrecer a los pueblos conquistados. En realidad sentían por Roma una gran admiración y no disponían de nada que pudiera competir con su organización, su técnica o su acervo intelectual.

Tanto en Italia como en Galia, no obstante las luchas y la inestabilidad política, las formas de vida no experimentaron prácticamente ningún cambio acusado. Hasta el siglo VIII, la lengua dominante siguió siendo el latín. Un latín incorrecto, pero auténtico, que contribuyó a que entre los territorios políticamente divididos se mantuviera una unidad, que hacía de ellos una sola «Romania».

Tampoco se dieron cambios notables en la escritura, la moneda, las medidas de peso y longitud, en la administración, los tributos, el sistema económico ni en los medios de aprovisionamiento. Otro tanto ocurrió con el arte, que conservó su carácter romano provincial. Los poetas cristianos, por su parte, seguían escribiendo en latín, de acuerdo con las antiguas reglas de la poesía.

El poderoso y floreciente Imperio de Bizancio era el gran «tesorero y conservador» de la cultura antigua. Sus influencias llegaban a Occidente, no tanto por vía política como por vía comercial. De Bizancio venían a Europa numerosas mercancías, sobre todo las que eran símbolo de lujo y elegancia, productos que traían el modelo de vida bizantino hasta una Europa que se encontraba entonces «en vía de bizantinización»; hasta que se produjeron los sucesos que acarrearían un nuevo cambio radical [a].

4. Caída en la barbarie. Los musulmanes, en su marcha victoriosa, llegaron a España, y al dominar las costas meridional y occidental del Mediterráneo, cortaron las vías marítimas, y con ello la comunicación más importante entre Bizancio y Oriente con Occidente. Fue precisamente entonces cuando dicho Occidente, incomunicado ya del resto del mundo, empezó a asumirse a velocidad galopante en la barbarie. Esto ocurrió precisamente en el siglo VIII, tres siglos después de las invasiones de los godos. Durante aquellos tres siglos Europa había logrado conservar una parte considerable de la herencia antigua, pero ahora pedía rápidamente lo que había atesorado.

De ese modo se acabó la importanción de mercancías orientales. En especial, faltó el papiro, que tuvo que ser sustituido por el pergamino. Dejaron de venir a Europa los mercaderes orientales, y el intercambio de mercancías se hizo tan insignificante que los mercaderes europeos perdieron su razón de ser. La circulación monetaria era mínima, desaparecieron las monedas de oro y el conjunto del sistema monetario solamente se basaba en la plata. El comercio se redujo a pequeñas ferias a las que acudían campesinos y lugareños; la única fuente de abastecimiento era la economía agraria de tipo doméstico. Ni siquiera los productos agrícolas eran comercializados. Desapareció el aceite, utilizado hasta entonces para iluminar las iglesias. Los bienes muebles, hasta los pertenecientes a los más pudientes, eran muy modestos. La única riqueza de los soberanos era la tierra. Las ciudades, en tanto que centros de administración, comercio e industria, dejaron de existir y se fueron convirtiendo en fortelezas. La civilización retrocedió a un estado puramente agrícola, que no necesitaba del comercio, créditos, intercambio, administración fiscal ni especialización en el trabajo. La economía, en el siglo VIII, volvió a su estado primitivo, convirtiéndose en una economía natural y de autoconsumo.

La regresión afectó también a la vida intelectual. Sólo unos cuantos sabían ya

---

[a] H. Pirenne, *Mahomet et Charlemagne*, 5.ª ed., 1937. *Histoire de l'Europe, de invasions au XVI siècle*, 1936.

leer y escribir. Los aristócratas del séquito de Pipino, igual que el mismo rey, eran analfabetos. El latín, al dejar de ser controlado por los textos escritos, degeneró para convertirse, con el tiempo, en varios dialectos romances. A principios del año 800, ya era tan sólo una lengua de eclesiásticos y eruditos. Aparte del clero, nadie lo entendía. La poesía, cultivada sólo por los que sabían escribir, o sea, por los sacerdotes, era religiosa y latina, esotérica e incomprensible para el pueblo llano.

5. *La «derromanización».* Cuando la falta de naves y la inseguridad de los mares dominados por los piratas, causaron la desaparición del transporte y las comunicaciones marítimas, de modo que el único camino transitable hacia Italia pasaba por los Alpes, el difícil acceso a las regiones del Mediterráneo acarreó su rápido aislamiento y empobrecimiento.

A consecuencia de esta situación, el centro de la vida cultural se trasladó hacia el Norte y los romanos perdieron los privilegios administrativos y episcopales de que habían disfrutado hasta el siglo VII. Las tribus germánicas empezaron a jugar un papel cada vez más activo. A partir de Carlomagno, el lugar de la civilización romana fue ocupado por la romano-germánica, y empezó el proceso de «derromanización» de la sociedad.

6. *La Iglesia.* Sólo a finales de la primera mitad del siglo VII se fundaron unos doscientos monasterios, esparcidos entre Neustria, Austrasia, Borgoña y Aquitania. Su superficie total era cuarenta veces más grande que la de París [a]. Los merovingios fueron todavía soberanos seglares, pero a partir de Pipino, las relaciones entre la Iglesia y el estado sufrieron un cambio radical: la Iglesia empezó entonces a dominar a los reyes. Mientras que los merovingios habían nombrado aún a los obispos de entre sus funcionarios, ahora, al contrario, los reyes designaban a sus funcionarios de entre los obispos. Una de las causas que condujeron a tal situación fue el hecho de que el clero, aunque no muy ilustrado, constituía el único grupo social de cierta erudición; así el término escribir clérigo *(clerc)* se convirtió en sinónimo del que sabía leer y escribir [b].

Hemos tenido que exponer brevemente las condiciones políticas de la Alta Edad Media para explicar las razones de la enorme decadencia que experimentó la cultura estética, así como las causas que permitieron conservar algunos restos de la cultura antigua, los factores que originaron que la nueva estética adquiriera un carácter religioso y eclesiástico, y en definitiva, el porqué la estética de Oriente y la de Occidente siguieron por caminos completamente distintos.

Las condiciones de vida de la Europa medieval contribuyeron a que el arte fuera exclusivamente religioso, eclesiástico y cristiano. Mientras que en Bizancio el arte adquirió elementos orientales, en Occidente fue sometido a la influencia goda y, en un momento dado, bajó a un nivel protohistórico. En Bizancio se dieron las condiciones necesarias para que se desarrollara una teología del arte, mientras que en Occidente hasta la sola reflexión sobre el arte parecía imposible. En efecto, si en aquel período se expresaron algunas ideas estéticas, no fueron más que una repetición de las antiguas.

Las tribus que dominaron Occidente, tenían también cierta actitud original frente la belleza y el arte, pero sus estudiosos nunca la expresaron claramente en escritos ni teorías. Su única manifestación queda implícita en las obras de arte conservadas

---

[a] J. Hubert, *L'art pré-roman*, 1938.

[b] L. Kurdybacha, *Dzieje oświaty kościelnej do końca XVIII wieku*, 1949.—L. Kurdybacha, *Średniowieczna oświata kościelna, 1950.—J. Hastings, Encyclopedia of Religion and Etnics*, 1910-34.—A. Baudrillart, A. Vogt y otros, *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastique*, 1912.—M. Buchberger, *Lexicon für Theologie und kirche*, 1930.—F. Cabrol, G. Leclercq, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, 1907.—A. M. Bozzone, *Dizionario Ecclesiastico*, 1953.

y en las leyes emitidas por los monarcas. Y lo cierto es que, la suya fue una actitud diferente a las adoptadas en la antigua Roma y en Bizancio. Algunos de los aspectos se revelaron en la música y otros en la poesía y en las artes plásticas.

B. La literatura

1. Los nuevos objetivos de la literatura. Al principio, muchos de los escritores eran gentiles y entre los escritores cristianos había algunos nacidos y educados en la sociedad pagana. Pero al cabo de poco tiempo, todos los escritores eran ya hijos de la cristiandad y desconocían otro ambiente y otra ideología que no fuera la cristiana.

Los primeros cristianos eran creyentes ardorosos, plenamente entregados a su fe. Sus escritores no tenían otro objetivo que el de propagar la nueva fe y servir a su Dios. En la poesía, predominaban los himnos a Dios; en la prosa, las vidas de Cristo y de los santos y los mártires.

2. La actitud frente a la antigüedad. En los primeros siglos, la literatura, así como toda la cultura, se desarrollaban aún en la región del Mediterráneo, ya en Siria y Egipto, ya en Roma y Africa del Norte. Entre los Padres latinos de la Iglesia, San Ambrosio era romano y San Agustín y Tertuliano procedían de Africa del Norte; y de los poetas de los siglos IV y V, Marcianus Capella nació en Cartago, Prudencio en España y Paulino de Nola y Apolinar Sidonio, en Galia.

La literatura cristiana tenía a su disposición y podía aprovechar los modelos elaborados en la Antigüedad, por lo que, efectivamente, el contenido de la poesía de los principales autores era cristiano, más su forma ostentaba rasgos precristianos. A veces, incluso en el contenido de las obras, la antigüedad pagana se mezclaba con los temas cristianos, entrelazándose la mitología con el *Evangelio*. El argumento de *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, popular obra de Marcianus Capella, era una alegoría mitológica.

Entre los Padres de la Iglesia y los escritores cristianos había personas educadas en la cultura antigua, eruditos que no habían olvidado aún el latín ciceroniano y que cultivaron el legado literario de Roma, como, por ejemplo, San Jerónimo, Minucio Félix (nacido en la segunda mitad del siglo II) o Lactancio (fines del siglo III). Su conocimiento de la literatura antigua, empero, era deficiente. Occidente desconocía entonces las máximas creaciones de la literatura griega; así, los escritores cristianos ignoraban la existencia de la obra de Homero o de los poetas trágicos atenienses.

Asimismo, el gasto de la época dictaba la naturaleza de su literatura, tranformándose las obras antiguas conforme a la doctrina cristiana o escogiéndose entre ellas las de carácter religioso. El modelo literario lo dictaban tanto los escritores antiguos como la *Biblia*. El contenido de los textos divulgados bajo el mitológico nombre de Hermes Trimegistro («Tres veces grandísimo») —conocidos posteriormente como «literatura hermética»— aún era platónico, más su estilo revelaba ya algunos rasgos bíblicos.

Los escritores cristianos, incluso los que conocían y se inspiraban en la literatura y cultura antigua —como, por ejemplo, San Jerónimo— mostraban hacia ella cierta desconfianza. «¿Qué tienen que ver los Salmos con Horacio, los Evangelios con Virgilio y los Apóstoles con Cicerón?», nos dice éste *(Epist. ad Eust. Op.* I, 112). El grupo de adversarios de todo lo gentil y laico, lo encabezaban Tertuliano (s. III) y, posteriormente (siglos VI-VII), el papa Gregorio Magno, un escritor de gran talento, gran reformador del canto eclesiástico, a la vez que sacerdote severo y enemigo de la literatura seglar.

3. *El ascetismo y lo mundano.* La oposición más acusada de aquella época se expresaba en el enfrentamiento de dos ideologías: la pagana y la cristiana, o, mejor dicho, entre el espíritu mundanoy el ascético. Ambas coincidían en numerosos aspectos y, al mismo tiempo permanecían en continua confrontación. En los albores del cristianismo, entre los recien conversos, la fe, la ascética, y el renunciamiento a los placeres de la vida terrena eran de una fuerza e intensidad incomparables con cualquier otra época.

Por otra parte, incluso en los momentos en que el ascetismo alcanzó las cimas de la popularidad, su dominación nunca tuvo un carácter absoluto; la relación existente entre lo mundano y lo ascético no era nada estable. El espíritu gentil seguía siendo muy vivo. Así, Gregorio Magno fue un gran propagador del ascetismo y Carlomagno, por su parte, un gran defensor del liberalismo y de los ideales de la vida temporal, habiendo influido ambos, en el mismo grado, en la cultura y literatura medievales.

4. *La nueva forma y el nuevo contenido.* Acabamos de afirmar que tanto Gregorio Magno como Carlomagno imprimieron profundas huellas en la literatura y cultura medievales. Pero Carlomagno vivió dos siglos más tarde que Gregorio y en este período se produjeron en Occidente cambios importantes. Los centros de la vida cultural y literaria se alejaron del mar Mediterráneo; primero se ubicaron en las Islas Británicas, y después, durante el reinado de Carlomagno, en la Europa central. El latín pasó a ser la lengua de las cancillerías, de la liturgia y de los libros doctos; su lugar de lengua hablada fue ocupado por el *sermo vulgaris, plebeius* o *rusticus,* del cual nacerían las lenguas romances. Pero antes de que estas penetraran en la literatura, el latín sufrió una transformación.

La poética experimentó un cambio radical cuando en el habla se dejó de distinguir entre vocales largas y vocales cortas; fue entonces cuando la poesía cobró un carácter rústico y cambiaron las reglas de la versificación. En consecuencia, se empezó a componer empleando las sílabas no conforme a su longitud sino conforme a la cantidad y el acento fijo de las palabras. Asimismo hizo su aparición el ritmo, del cual la poesía antigua había prescindido y que en los siglos venideros sería uno de los elementos formales determinantes.

A partir del siglo IV los cristianos dejaron de ser mártires de su fe, debilitándose su fervor y celo religioso. Al mismo tiempo, al trasladarse al Norte los centros de cultura, los escritores se alejaron de Grecia y Roma, y los temas y formas antiguos quedaron al margen de la creación literaria. Además, la invasión de los godos despertó interés por nuevos temas. Ya en el siglo VI Gregorio de Tours escribió su *Historiae Francorum;* en el VII, San Isidoro de Sevilla compuso la *Historiae Gallorum* y en el VIII, Pablo Diácono escribió *La Historia Longobardorum* y Nenmio escribió *La Historiae Britonum.* En los tiempos de Carlomagno y de sus inmediatos sucesores, volvió a renacer la temática antigua, pero también entonces predominaban en la creación literaria los problemas actuales (vid. el *Carmen de Carolo Magno* de Angilberto o la *Vita Caroli* de Eginardo). Así pues, la literatura de la época empezó por la hagiografía y la mitología y acabó dedicándose a la historia.

5. *Desaparición de los límites entre la ficción y la realidad.* Uno de los rasgos más característicos de aquel período fue la desaparición de las diferencias entre la literatura propiamente dicha y los escritos de carácter científico, en particular entre la obra histórica y la novela. Las plumas de los mejores escritores se pusieron al servicio de las historias de los godos o de Carlomagno. El género literario más solicitado fueron las descripciones en prosa de *Las Siete Maravillas del Mundo* y las *Mirabilia Romae,* así como las vidas de Santos. A partir de San Jerónimo, la hagiogra-

fía, gracias al esfuerzo común de los escritores, fue ganando importancia para culminar, en el medievo tardío, en la *Leyenda Dorada*.

Tampoco hubo una clara delimitación entre las bellas letras y las ciencias naturales. Las enciclopedias, las creaciones más típicas de aquella época, eran obras intermedias entre un género y otro, es decir obras de carácter científico, pero compuestas por escritores (como Casiodoro, Isidoro o Beda), en forma de poemas. Por ejemplo, Alcuino, el principal consejero de Carlomagno, compuso su historia del arzobispado de York en verso.

Así pues, la historia y las ciencias naturales estaban estrechamente vinculadas a la poesía, y otro tanto ocurría con la teología: los principales teólogos —como Gregorio Nacianceno, Juan Crisóstomo, San Ambrosio, Juan Jerónimo o Gregorio Magno— eran al mismo tiempo poetas. Las dos obras maestras de aquel entonces, las *Confesiones* de San Agustín y *Sobre la consolación porla filosofía* de Boecio, son trabajos que están en el filo entre lo filosófico y lo literario,

Pero más asombroso aún que la eliminación de diferencias entre las bellas letras y los textos científicos fue la desaparición de los límites entre ficción y realidad. El *Factorum et Dictorum memorabilium libri*, escrito por Valerio Máximo en los tiempos de Tiberio y resumido en el siglo V por Julio Páris, que a principios de la Alta Edad Media gozó de enorme popularidad, fue una mina de información histórica a la par que de leyendas y ficción literaria. Asimismo, la leyenda del rey Arturo era repetida no sólo en los numerosos poemas épicos del ciclo de la Tabla Redonda, sino también en la *Historia Britonum*, compuesta por Nennio.

También en la hagiografía, las historias más inverosímiles se mezclaban con relatos de hechos históricos reales. Aquella situación se debía, por un lado, a la falta de fuentes históricas y, por otro, a la actitud nada crítica de los escritores frente a los temas tratados por ellos. Los hechos más fantásticos les parecían reales, mientras que los acontecimientos reales de las vidas de los santos mártires, de grandes monarcas o conquistadores, encerraban para ellos una enorme dosis de romanticismo, por lo que los referían de la misma manera que los futuros autores de romances describirían las historias de sus héroes ficticios. Como lo definieron posteriormente los escolásticos, la poesía trataba tanto de *res flictae* como de *res gestae*.

Cabe añadir que aquella desaparición de rasgos distintivos entre la ciencia y la poesía, y entre lo ficticio y lo real, caracterizó también la estética de la época.

C. La música

1. Las limitaciones de la música. La música cristiana [a] fue un arte que —en un grado aún mayor que la música antigua— limitó conscientemente sus medios. Fue ésta una música exclusivamente eclesiástica que abandonando las tonalidades enarmónicas y cromáticas trató de evitar toda armonía ligera, según la aseveración de Clemente de Alejandría, de que aquéllas sólo eran aptas para una orgía de cortesanas.

La música cristiana prescindió de instrumentos musicales, cuyo uso en las iglesias fue prohibido en el siglo IV. Eusebio, obispo de Cesarea (s. III-IV), sostenía que se debe alabar a Dios con «un salterio vivo», porque la armonía de todos los cristianos es más querida por Dios que la de cualquier instrumento. «El cuerpo es nuestra cítara y junto con el alma canta su himno a Dios». Efectivamente, en los primeros siglos, la voz humana fue la única música del cristianismo.

---

[a] J. Combarien, *Histoire de la musique*, I, 1924; G. Reese, *Music in the Middle Ages*, New York, 1940.

Todo lo que fuera el placer sensual de la música fue rechazado por la Iglesia, y aún el concilio de Tour (813) recomendaba que los sacerdotes prescindieran de todo cuanto afectara a los oídos y a la vista y que pudiera debilitar la fortaleza del alma. El canto que se oía en las iglesias medievales no tenía, por tanto, que complacer a los hombres sino solamente servir a Dios, en cuanto fuera capaz de *ad amoris virtutem excitare.*

También se creía —igual que en la Grecia antigua— que algunos ritmos y melodías ejercen un efecto licencioso sobre el alma, mientras otros la ennoblecen. En consecuencia, sólo estos segundos eran cultivados y considerados como un valioso don divino. Juan Crisóstomo escribía que Dios, al ver la negligencia de la gente y deseando facilitarle la lectura de la *Biblia*, puso melodía a las palabras del Profeta para que los encantos de la música ayudasen al hombre a cantar alegremente los himnos dirigidos a él.

2. *Unificación de la música.* Las formas de la música cristiana procedían de diversas fuentes: las letanías, de los ritos gentiles; y los salmos y antífonas, de la tradición hebrea. En su mayoría, la música cristiana era de procedencia oriental; se formó, sobre todo, en los monasterios de Siria y Egipto, y hasta el siglo III, la lengua de la liturgia romana fue el griego. Tan sólo tras el Gran Cisma (siglo XI), la música oriental perdió sus influencias e incluso dejó de desarrollarse, mientras la occidental siguió sus propios caminos.

No obstante, en la primera etapa, la música cristiana fue fruto de la cultura griega y las tribus nórdicas no aportaron nada a su creación. Por ello, a diferencia de la poesía o de las artes plásticas de aquel período, la música fue un arte uniforme, basado en una estética también uniforme. Esta constaba, en principio, de himnos, salmos y antífonas, siendo los primeros su forma más original. Los mejores himnos nacieron en los siglos IV y V, tanto en Oriente como en Occidente, siendo unos compuestos por San Efrén, Padre de la Iglesia Siria, y otros por San Ambrosio, obispo de Milán.

Los himnos, salmos y antífonas, que eran a la vez música y poesía, entraron de lleno en la vida cotidiana de los creyentes, y la Iglesia no tardó en establecer sus reglas litúrgicas. San Benedicto asignó los himnos correspondientes a cada una de las horas canónicas.

Al principio, la música de la literatura cristiana ofrecía toda una gama de variedades locales: la romana, la milanesa («ambrosiana»), la galicena y la hispana (mozárabe). Pero ya a caballo de los siglos VI y VII Gregorio Magno la unificó, estableciendo normas definitivas y obligatorias para todo Occidente. Aquel papa (590-604) fue también el autor de un antifonario que prescribía los cantos para ejercicios y ceremonias religiosas, así como el codificador del canto eclesiástico —llamado posteriormente «gregoriano»—, que fue adoptado por toda la Iglesia. La *Scola Cantorum*, creada por él en Roma, vigilaba por la pureza y observancia de las reglas. El canto gregoriano fue propagado tanto por el mismo papa como, más adelante, por Carlomagno. Pues ambos veían en él un medio para consolidar la unidad de la iglesia romana.

En los territorios gobernados por el papa y el emperador, había gran variedad de idiomas y melodías populares, y el propósito de la Iglesia era eliminar dicha variedad. El mismo canto, único e impuesto por la capilla papal, había de cumplir la misma función que el latín en tanto que lengua de la liturgia. Fue una idea esencialmente política, no de carácter artístico, pero su influencia sobre la música fue innegable, ya que se creó un canon de alcance y perdurabilidad extraordinarios.

3. *La música gregoriana.* La música gregoriana, que durante siglos gozó de una exclusiva en casi toda Europa, fue una música de lo más ascética que prescindía de

cualquier acompañamiento y era de expresión puramente vocal. El coro podía cantar sólo al unísono; los textos procedían únicamente de los salmos; no contenía la menor preocupación por adaptar el texto a la melodía, y admitía un solo ritmo; además, no exigía bellas o buenas voces. No estaba en fin destinada a los oyentes, pues en realidad carecía de ellos, sino a los ejecutantes: la cantaban todos los feligreses.

Aquella música renunciaba a todo tipo de efectos y a cualquier alteración; fiel a sus cánones, no admitía ninguna innovación, y dada su sencillez limitaba de antemano sus posibilidades, por lo que llegó a convetirse en una música «atemporal», a la que no afectaba cambio alguno y que no podía evolucionar. Pero para los escritores medievales ésta fue, durante mucho tiempo, la única música capaz de alzancar las cimas del arte.

Nunca antes ni después descuidó más el arte los placeres sensibles; el arte de la Alta Edad Media fue quizá el más distanciado de la vida real, ejerciendo sin embargo una enorme influencia sobre la razón y los sentimientos, al expresar y provocar los estados más sublimados del alma. Gracias a dicha sublimación y a la sencillez de sus melodías, mantenía la mente en una pureza y austeridad casi sobrehumanas. El estado producido por la música gregoriana —los escritores de la época llamaban *suavitas*— se caracterizaba por el sosiego, calma y placidez extraordinarios. Era el de la *suavitas* un estado puramente religioso, igual que la gregoriana ha sido desde luego la música más religiosa de todas las conocidas por la historia.

Fue además una música exclusivamente vocal, pero la letra tampoco era lo más importante dentro de ella. Antes de que naciera el canto gregoriano, San Agustín, en una perspicaz observación psicología, escribía en un comentario sobre los salmos que «el que se enciende en júbilo no pronuncia palabras; el canto alegre carece de palabras porque es la voz del corazón la que se desvive en su regocijo y trata de expresar los sentimientos, incluso no entiende su sentido».

La estética latente en aquella música cristiana era una estética heterónoma que sometía el arte a la vida religiosa, una estética ascética que limitaba conscientemente sus medios y sus efectos; más que una estética de lo bello fue ésta una estética de lo sublime, una estética de la belleza inteligible más que de la sensible.

4. *La teoría de la música.* La Edad Media heredó de la Antigüedad la convicción de que la música no es una libre creación sino un saber exacto, una aplicación de la teoría matemática. Así pues, la teoría de la música era considerada como algo más perfecto que la música misma. La antigua había sido una música sencilla, con una magnífica teoría que aspiraba a ser no sólo teoría de la música del hombre sino también teoría de la armonía del universo. Entonces se solía llamar «música» tanto al arte como a su teoría. Y lo mismo sucedió en el Medievo: la admiración por la música fue en realidad una admiración tributaria a su teoría correspondiente.

Tanto en Grecia como después en Roma, la tesis que elevaba la teoría de la música por encima de la práctica contaba con numerosos partidarios. Uno de ellos fue Boecio (s. V-VI), filósofo latino que vivió en el umbral de la Edad Media y cuyos escritos constituyen un puente que une los conceptos de la música antigua con la medieval. Las ideas de Boecio fueron repetidas por casi todos los escritores medievales, de modo que dentro del sistema conceptual de la Edad Media, la música figuraba como una teoría más y por tanto era clasificada como ciencia. Cuando se la definía como *ars,* no se hacía en el mismo sentido de la pintura o la escultura, sino en el de la lógica, la geometría o la astronomía.

Casiodoro, contemporáneo de Boecio, dijo que la música es una ciencia que trata de los números *(musica est disciplina, quae de numeris loquitur)* e investiga las divergencias y congruencias de las cosas que coinciden entre sí, es decir, los sonidos

(Musica est disciplina, quae rerum sibi congruentim,, id est sonorum, differentias et convenientias perscrutatur).

Tal reconocimiento condujo a conclusiones paradójicas: si la música es una disciplina matemática, los sonidos carecen de importancia. Boecio aplaude a Pitágoras por haberse ocupado de la música sin recurrir a los oídos *(relicto aurium iudicio).* «Cuánto más perfecta es la enseñanza de la música mediante el conocimiento razonable que mediante la ejecución... Es músico el que haya emprendido el aprendizaje del canto con la razón, no al servicio de la práctica sino por el poder de la especulación». Efectivamente, en la Edad Media, ignorándose a los compositores sólo el filósofo y teórico Boecio fue considerado como verdadero revelador de la música *(panditor nostrae artis),* habiéndola explicado, corregido y ampliado *(traslator, corrector et ampliator ipsius musicae).*

Entonces se creía que en el mundo rigen las leyes musicales, es decir, que todo es armonioso y regido por números. Y dado que son número las leyes de la música, «toda la dulzura de la modulación proviene del número» *(quidquid in modulatione suave est, numerus operatur).* Esta concepción atañía tanto al mundo interno como al externo: «en los sonidos rigen las mismas relaciones que en las almas y los cuerpos». La proporción entre las cosas complace a la razón *(iucunditatem mentibus intonat)* porque es también una proporción del alma *(animae ex eisdem proportionibus consistunt).*

Como es natural, aquel concepto matemático de la música no era profesado por las amplias masas que escuchaban la música eclesiástica y participaben en los cantos gregorianos, sino por doctos especialistas que organizaban los cantos. El concepto formaba parte del canon estético de los filósofos medievales y de los musicólogos, y fue el supuesto principal de todos los tratados sobre música, reflejando una estética extremadamente racionalista y cosmología que reducía las leyes del arte y de lo bello a las leyes de la razón y del mundo.

En vista de su carácter puramente vocal, la música del medievo fue al mismo tiempo poesía. Mas no toda poesía era música, por lo que la gran estética racionalista y matemática no concernía a la poesía ni menos aún a las artes plásticas. En el caso de la música, el arte fue absorbido por la teoría, a diferencia de las artes plásticas que prácticamente carecía de teoría.

D. Las artes plásticas

1. El arte de los primitivos cristianos. El arte de los primeros cristianos nació en el período de la cultura antigua, cuando la comunidad cristiana convivía con la pagana, formando una minoría religiosa. Hasta que en el año 313 se proclamara el Edicto de Milán, fue ésta una minoría desprovista de derechos, sin protección estatal y sin medios, una comunidad perseguida, cuyo arte era cultivado clandestinamente, en las catacumbas.

Los primeros cristianos no tenían la pretensión de crear un arte esplendoroso u original, sino uno que satisficiera sus necesidades de culto. Tampoco pudo ser el suyo un arte esplendoroso, dada la pobreza de las comunidades, las persecuciones y la imposibilidad de practicar su religión libremente. Por las mismas razones, las exigencias de los creadores de aquel arte fueron muy distintas a las de épocas anteriores, siendo las motivaciones religiosas y morales incomparablemente más fuertes que las estéticas.

Las primeras obras del arte cristiano —las tumbas y objetos litúrgicos— fueron creadas siguiendo fines prácticos; las posteriores habían de servir para divulgar la fe,

para infundir sus dogmas y conmemorar sus triunfos. En vista de tales designios, el arte pronto cobró un carácter simbólico e ilustrativo y no tenía nada que ver con la búsqueda de la armonía o la belleza. Fue éste en definitiva un arte de gentes absortas en las cuestiones realigiosas y morales [a].

Los primitivos cristianos vivían rodeados por la cultura helenístico-romana y aprovecharon en su arte los elementos artísticos y técnicos de los antiguos, introduciendo sólo los cambios indispensables, dictados por las exigencias del culto y por sus propias condiciones de vida. Mientras que sus viviendas no diferían de las de los gentiles, las tumbas fueron construcciones originales suyas; con el tiempo lo fueron también los templos, que conservaron, empero, la antigua forma de basílica.

Mas los cristianos no aprovecharon la totalidad de los logros artísticos de Roma y Grecia. La escultura, un arte tan importante en aquellas culturas, prácticamente desapareció en el arte cristiano, y el lugar predominante lo ocuparon los frescos y mosaicos pintados en las paredes de las catacumbas y, más tarde, en los templos. El único objetivo de aquellas pinturas era representar a los santos y otros símbolos de la nueva fe. Desgraciadamente, la conquista y destrucción de Roma pusieron fin a aquel arte, que apenas empezaba a vivir su propia vida a la sombra del arte romano.

El arte de los primitivos cristianos no fue fruto de ninguna reflexión estética, no obstante lo cual podemos advertir en él ciertos conceptos de lo bello. La de los cristianos fue una estética heterónoma, en la que la belleza y el arte no eran sino un medio de expresar la verdad revelada, espiritual y divina. Es decir, era la misma estética que habían manifestado en su filosofía San Basilio y San Agustín, la misma que sirvió de soporte para la primitiva música y poesía cristianas, para los himnos de San Ambrosio y para las obras hagiográficas. «Podemos afirmar con toda seguridad —escribe A. Riegl— que en los dos siglos que separan a Justiniano de Carlomagno los hombres buscaron, con mayor empeño que en cualquier otra época, el valor de una obra de arte en su contenido no material»[b].

2. *El arte de las nuevas tribus.* Tras dominar el Imperio Romano, los godos siguieron cultivando su primitivo y modesto arte, llamado arte merovingio (por una de las dinastías que más atención prestó a la creación estética), o «arte de la migra-

---

[a] El origen del arte cristiano ha sido objeto de diversas controversias. La polémica se animó, sobre todo, a partir de 1901, cuando J. Strzyglowski y D. Ainalov plantearon, simultáneamente, la misma prgunta: ¿procede el arte cristiano de Roma o del Oriente? Mientras que hasta entonces los historiadores eran más bien propensos a sostener que provenía de Roma, actualmente prevalece la tendencia a afirmar que es de origen oriental. Pero no son éstas las únicas opiniones al respecto. Según E. S. Swift, existen al menos cuatro teorías, que le atribuyen distinto origen: greco-helenístico, oriental helenístico, oriental romano y occidental-romano, respectivamente. Las excavaciones, en especial las realizadas en 1920 en Dura Europos, confirmaron las tesis de los que veían la génesis del arte cristiano en el Oriente. El arte cristiano alcanzó su forma madura en Bizancio, pero las excavaciones en Dura demostraron que la pintura bizantina fue iniciada en el Oriente mucho antes, al menos en el siglo I de nuestra era.

Bibliografía concerniente al tema: J. Strzyglowski, *Orient oder Rom*, 1901. D. Ainalov, *Ellenisticheskaya osnovi vizantiyskovo isskustva*, 1901. E. Weigand, *Baalbeck und Rom, die römische Reichskunst in ihrer Entwicklung und Differenzierung*, «Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts», vol. XXIX, 1914. J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten von IV bis XIII Jahrh.*, 4 vols., 1917. C. Diehl, *Les origines orientales de l'art byzantin*, en *L'amour de l'art*, V, 1924. J. Breadstead, *Oriental forerunners of Byzantine painting*, 1924. E. Díez, *Das magische Opfer in Dura, ein Denkmal synkretischer Malerei*, en «Belvedere» VI, 1924. F. Cumont, *Les fouilles de Dura-Europos*, 1926. G. Galassi, *Roma o Bisanzio*, 1930. W. Molè, *Historia sztuki bizantyjskiej i wczesnochrześcijańskiej* (Historia del arte bizantino y de los primitivos cristianos), 1931. *Sztuka starochrześcijańska* (El arte de los primeros cristianos), 1948. M. Rostowtzeff, *Dura and the Problem of Parthian Art*, En «Yale Classical Studies», 1934. *Dura Europos and its Art*, 1938. R. Grousset, *De la Grèce à la Chine, les documents d'art*, Monaco, 1948. E. S. Swift, *Roman Sources of Christian Art*, 1951. Ch. R. Morey, *Medieval Art*, 1942. *Early Christian Art*, Princeton, 1953.

[b] A. Riegl, op. cit. por W. Worringer en *Abstraktion und Einfühlung*, 10.ª ed., 1921.

ción de pueblos» (por la época en que dicho arte se produjo). Fue éste un arte que subsistió durante largo tiempo, hasta el siglo IX en el continente europeo y hasta más tarde aún en Escandinavia.

Siendo cultivado por diversas tribus, y dado que todas ellas representaban el mismo nivel de desarrollo, sus creaciones tuvieron muchos rasgos comunes. Sus formas —hasta cierto punto protohistóricas— resultaron muy duraderas y poco susceptibles de evolucionar. Y, lo que es más importante, las suyas eran formas completamente distintas de las clásicas y de las cultivadas por los primeros cristianos. En una palabra, aquel arte fue producto de otros gustos y de otro nivel de desarrollo. Su rasgo más característico fue su dinamismo —a diferencia del estático arte del Mediterráneo— y su elevada capacidad de abstracción —a diferencia del realismo antiguo—. El hombre no era su tema ni su medida; en este aspecto el arte merovingio representa una interrupción en la continuidad entre los dos artes humanistas que fueron el antiguo y el del Medioevo tardío.

Las obras de arte de aquella época, sus iluminados pergaminos, llevan como marca inconfundible unas líneas entrelazadas, unas líneas complejas e industriosas, que rellenan la casi totalidad de la superficie, como si el artista se estremeciera ante la idea del *horror vacui.* Dichas líneas testimonian precisamente el gusto por las formas abstractas que perduró en todo el arte medieval y se convirtió en uno de sus elementos más característicos.

Como vemos, el panorama de las artes cultivadas en la Alta Edad Media es bastante peculiar: la arquitectura era muy modesta, la escultura había desaparecido, y la pintura se limitó a las miniaturas de los manuscritos; florecieron, en cambio, las artes decorativas y la industria artística.

El arte de la época, concebido en gran medida para adorno del hombre, iba en pos del esplendor y del boato, ambición algo chocante si tomamos en cuenta la pobreza reinante en aquel tiempo. Pero la verdad es que nunca antes ni después se ha prestado tanta importancia a los metales y a las piedras preciosas como en aquel entonces.

Por otra parte, debemos señalar que las artes respectivas se desarrollaron y florecieron en diversas regiones: Los francos de Galia, dominados por los merovingios, se especializaron en la industria artística y la orfebrería; los irlandeses fueron maestros en la iluminación caligráfica, y los longobardos de Italia cultivaron con éxito la arquitectura.

Aquel arte dinámico, abstracto y «ahumano», de carácter exclusivamente ornamental, nació de una estética completamente distinta de la antigua, una estética que nunca quedó expresada, explícitamente, por escrito (puesto que los godos no cultivaban las ciencias), pero que puede ser deducida en base a sus obras artísticas.

La Edad Media aprendió de la Antigüedad a admirar el arte, mientras que los primeros cristianos le enseñaban a desconfiar de él, cuando no a condenarlo. De ahí sus continuas fluctuaciones, entre la admiración y la condena. Pero el período godo no tenía ya suficiente fervor religioso como para condenar el arte, ni tampoco suficiente cultura para respetarlo y venerarlo.

3. El Renacimiento Carolingio. La situación que acabamos de exponer cambió considerablemente a finales del siglo VIII, cuando Carlomagno brindando a las artes ayuda y protección, reunió a su alrededor la élite cultural de la época y creó las condiciones necesarias para el cultivo de las artes y las ciencias. Era natural que Carlomagno, en tanto que emperador romano, quisiera cuidar las tradiciones romanas e imperiales. Así pues, bajo su reinado tuvo lugar el primer renacimiento del arte antiguo, que se reveló tanto en las formas como en los temas tratados por los artistas, en un retorno a la arquitectura monumental y en la reaparición del hombre como

tema del arte figurativo. De este modo los artistas volvieron sus miradas hacia los restos del arte antiguo y empezaron a copiar sus obras.

Las aspiraciones de Carlomagno tuvieron su fiel continuidad en la dinastía de los Otones.

En el arte carolingio, los motivos románicos, empero, no lograron suplantar a los godos. No obstante el entusiasmo mostrado por la corte hacia la lejana Roma, los godos estaban demasiado apegados a sus formas tradicionales para poder abandonarlas. La transición del arte merovingio al carolingio no consistió en abandonar las propias formas proto-históricas en favor de las antiguas, sino en fundirlas. Fue éste el primer arte europeo de rasgos claramente sincréticos, que unía dos tendencias distintas e incluso opuestas y que, por tanto, implicaba una doble estética, con todas las contradicciones e incompatibilidades consiguientes.

El arte carolingio fue así un arte que, por un lado, cuidó —igual que la Antigüedad— de la gran arquitectura y, por otro, en tanto que arte protohistórico, insistió en los pequeños adornos pensados para el hombre; igual que el arte antiguo este arte representaba a los hombres, pero al mismo tiempo conservaba el gusto por las formas abstractas y por sus caligráficas líneas entrecruzadas. Por un lado, reproducía pues la realidad, pero por otro, insistía en los símbolos.

Los contactos mantenidos con Roma fueron causa de que el Norte se interesara por el arte monumental y que le concediera cierta universalidad de objetivos, a diferencia de las artes locales que seguían siendo cultivadas por las tribus godas. Por lo demás, todos estos rasgos del arte carolingio hallaron su expresión en las deliberaciones estéticas de sus eruditos [a].

3. De Boecio a San Isidoro

1. Boecio. San Agustín, excepcional pensador metafísico de inclinaciones especulativas, comparable con Platón y con Plotino, fue, en la Alta Edad Media, el único filósofo occidental. En el período contenido entre Constantino el Grande y Carlomagno, pocos hombres meditaron sobre la belleza y el arte, y los que lo hicieron pensaron de manera más sencilla y nada sofisticada. San Agustín y los Padres griegos trataron de incluir la belleza y el arte en la ideología religiosa, lo que para otros estudiosos medievales resultó ser una tarea que superaba sus posibilidades. Estos segundos intentaron más bien salvar para el cristianismo los restos del patrimonio antiguo y por eso, al hablar de su obra, no hay que preguntarse qué conceptos nuevos idearon, sino cuáles de los antiguos recordaron, anotaron y trasmitieron a la posteridad.

El primero y más destacado de aquel grupo de escritores fue Boecio (Anicius Manlius Torquatus Severianus Boëthius, h. 480-525) [b], casi un siglo más joven que San Agustín, «el último romano», que vivió ya tras la caída de Roma, siendo testigo de las invasiones de las nuevas tribus y consejero de su caudillo Teodorico, practicante de la nueva religión, cristiano, pero romano en cuanto a su cultura y mentalidad.

---

[a] A. Grabar y C. Nordenfalk, *Les grands siècles de la peinture: le haut Moyen Age du IV au XI siècle,* Genève, 1957. (Este trabajo es una relación de las mejores obras pictóricas de la época que evidencia la diversidad de artes cultivadas a la sazón, así como de los supuestos estéticos en los que aquel arte se había basado.)

[b] E. de Bruyne, *Boetius en de Middeleeuwsche Aesthetick,* ed. Real Academia Flamenca de Bélgica, 1939. L. Schrade, *Die Stellung der Musik in der Philosophie des Boetius,* en «Arch. f. Gesch. d. Phil.», XLI, 1932.

Este autor, que recogió y recopiló lo que del antiguo saber estético se había salvado tras la derrota sufrida por el Imperio, expuso su doctrina estética en un tratado consagrado a la música —*De institutione musica*—, especialmente en los capítulos que tratan de la proporción. Es la suya una doctrina cuyas tesis principales provienen de la Antigüedad; basada en los sistemas de Clauido Ptolomeo y de Nicómaco, presenta una teoría neopitagórica de la música, teoría que en los siguientes siglos medios ejerció una influencia tan poderosa como sus trabajos de lógica o su *De consolatione philosophiae.*

2. *El concepto pitagórico. La belleza en tanto que forma.* En lo que atañe a los problemas fundamentales de la estética, Boecio coincidía con San Agustín y a través de él con la Antigüedad clásica. Así conservó el concepto pitagórico, según el cual la belleza consiste en la forma, la proporción y el número [1]. Y era natural que Boecio siguiera la corriente matemática en la estética, tanto más cuanto que el arte al que prestó mayor atención era la música, es decir, el arte más propenso a una interpretación matemática, que desde hacía siglos estaba ligado a la filosofía pitagórica.

El concepto de lo bello, elaborado específicamente para la música, lo aplicó Boecio a otros campos, la naturaleza y el arte incluidos. Este sostenía que la fuente de la belleza consiste en la relación entre las partes, especialmente en una sencilla relación numérica. Tanto mayor es la belleza cuanto más sencilla es la relación entre las partes. La forma *(species)* de las cosas tiene la propiedad de producir efectos estéticos, siendo agradable *(grata)* para la percepción directa así como para la mente.

Al recopilar las viejas ideas, Boecio realizó la importante labor de trasmitir a los siglos subsiguientes la principal corriente de la estética antigua. Dicho mérito lo comparte Boecio con San Agustín, que también interpretó la belleza como una relación entre las partes. No obstante, para San Agustín ésta era una relación cuantitativa, mientras que Boecio transmitiría a la Edad Media la teoría en su forma radical, cuantitativa y numérica.

3. *El valor superficial de lo bello.* El concepto boecino de la esencia de lo bello, así como su teoría del valor de la belleza, tienen sus prototipos en el pensamiento antiguo. La segunda teoría se remonta a la doctrina estoica, que sostenía que en la jerarquía de los bienes lo bello ocupa un puesto mediocre. Lo bello es armonía, mas sólo en la superficie de las cosas.

Los antiguos advertían la belleza en la disposición de las partes externas e internas, mientras que Boecio la entendía exclusivamente como una disposición externa, es decir, limitándola al aspecto de las cosas. Y también esta idea suya perduró varios siglos. Su concepto es indudablemente un eslabón importante en la evolución del concepto de lo bello, que une su interpretación antigua con la moderna.

Boecio fue también el que introdujo en la estética el doble sentido del nombre *species* que, aparte de designar una forma o disposición hermosa, empezó a significar también, y sobre todo, un aspecto hermoso. A partir de aquel momento, la aserción estética de que la belleza reside en la «forma» significaría que reside en la disposición de las cosas, o bien que reside en el aspecto de las cosas.

Si la belleza no es sino una cualidad del aspecto externo, deben existir otras cualidades mejores y superiores. Así, entre las cualidades del cuerpo, la salud era para Boecio superior al aspecto, mientras que las virtudes del alma, como es lógico, estaban por encima de todas las restantes.

El cristianismo invirtió en efecto la escala de valores, volcándose a favor de los internos, los espirituales, despreciando, en consecuencia, la belleza. No obstante, no fueron éstas las conclusiones extraídas por los Padres griegos ni por San Agustín, cuya doctrina conducían al desprecio del arte, pero no de lo bello. En cambio, la doctrina de Boecio incluía en su desprecio la belleza.

Boecio llegó a afirmar que la admiración que el hombre siente por la belleza es síntoma de la debilidad de sus sentidos: si éstos fueran más perfectos, la belleza no existiría. Si fuéramos capaces de ver y percibir con mayor agudeza y profundidad, si a través de la piel pudiésemos ver las entrañas del hombre, ¿nos seguiría gustando su cuerpo? «El que te consideren hermoso se debe... a la debilidad de los ojos que te contemplan» *(infirmitas)* [2].

La belleza entendida como impericia del hombre. A semejante conclusión no habían llegado en la Antgüedad ni los desconfiados escépticos ni los ascéticos estoicos.

4. Las arte liberales. En su interpretación del arte conservó Boecio la tradición antigua, concibiéndolo como una habilidad. También los antiguos lo entendían como tal, pero, en principio, lo limitaban a aquellas habilidades que los modernos llaman prácticas, o sea, las que sirven para producir. Y sólo en contadas ocasiones extendían el término a cualquier habilidad, las teóricas incluidas, por ejemplo, la aritmética.

Pero Boecio recogió este término en su sentido más amplio: el arte fue para él toda pericia; el saber, la teoría, el conjunto de principios o de reglas, por lo que ya no dependía de las manos del artista sino sólo de su mente. En vista de ello, hacía falta un nombre para denominar el trabajo y el producto de las manos; así, Boecio lo llamó *artificium,* contraponiéndolo al *ars.* Porque por *ars* entendía las habilidades intelectuales, mientras con *artificium* designaba el trabajo manual [3]. La distinción boeciana puede ser, pues, interpretada de dos maneras: el *ars* será una habilidad propia del artista, y el *artificium* su trabajo manual. O bien el *artificium* será una habilidad práctica, manual, artesanal, mientras que el *ars* sería la habilidad teórica.

La distinción no era nueva, sino bien conocida de los pensadores antiguos, correspondiéndose a su división de las artes en *liberales* y *vulgares.* Pero Boecio fue más lejos: mientras que para los antiguos las actividades artesanales eran muy inferiores a las liberales, pero aun así, eran artes, Boecio, al darles otro nombre, las excluyó de las artes, entendiendo sólo por *ars* las artes liberales. Además ya no figuraban entre ellas la arquitectura o la pintura. De las artes que hoy llamamos bellas, sólo la música era arte para Boecio, y sólo a ésta tenía como digo por arte liberal.

El Medioevo conservó el concepto boeciano del arte. Bien es verdad que ocasionalmente se mencionaba también a las artes «mecánicas», pero lo vigente era el sofisticado concepto de Boecio. Así, cuando se hablaba del arte sin otros calificativos, se pensaba en el arte liberal. Para la estética, empero, el concepto carece de importancia, ya que ni Boecio ni toda la Edad Media, al hablar de las artes liberales, lograron formular el complejo concepto de las bellas artes.

5. La música y la poesía. Boecio calificó la música como un arte liberal, entendiendo ampliamente dicho término e incluyendo en él también la teoría. Más aún: la verdadera música era para Boecio sólo la teoría de la música [4]. A su modo de ver, el verdadero músico era un teórico con conocimiento de armonía, y no un compositor o un virtuoso. «Es músico –escribió— el que posee la capacidad de pensar racionalmente y de juzgar las melodías, los ritmos, los cantos y los poemas» [4]. Y aunque conocía bien los efectos ejercidos por la música sobre los sentidos y los sentimientos [5] y afirmaba que los oídos son el camino más seguro para llegar al alma [6], casi exclusivamente se ocupó del aspecto matemático de este arte.

La interpretación de la música presentada por Boecio permaneció durante toda la Edad Media y él mismo fue considerado como un «verdadero músico» por haber escrito un tratado sobre música, sin que nadie se interesara por si tocaba algún instrumento o componía obras musicales.

Al ampliar el concepto de la música, Boecio incluyó en ella también la poesía [7]. Para los antiguos ya había entre ambas artes bastante afinidad; Boecio, por su parte,

las trató como un arte único. «Un tipo de música emplea los instrumentos, y otro crea poemas», decía. Conforme a ello, pudo afirmar que la música en tanto que teoría «juzga las composiciones instrumentales y versificadas». La fusión de la música con la poesía en el seno de un solo arte fue para los antiguos y para Boecio mucho más natural de lo que nos pudiera parecer. A su modo de ver, la poesía estaba destinada a ser recitada y no leída, por lo que era cuestión de los sonidos y el oído.

6. *La música del hombre y la música del mundo.* Boecio definía la música como un arte de sonidos o bien como armonía. La segunda definición le ayudó a ampliar más aún la ya extensa concepción, y a hablar también de la música del alma, sosteniendo que en el alma no hay sonidos, pero sí armonía. Asimismo, gracias a dicha interpretación, pudo Boecio, como lo hicieran los antiguos, hablar de la música inaudible.

En vista de lo anterior, Boecio distinguió tres tipos de música: la «mundana», la «humana» y la instrumental [8], siendo la primera la armonía del universo, la segunda la del hombre, y la tercera la de los instrumentos musicales. La tercera cabía exactamente en lo que los modernos abarcan con el nombre de música, mientras que las dos primeras no son para nosotros sino una metáfora.

Boecio entendía la llamada música «humana» como armonía del alma, y aseguraba que para concebirla era preciso «penetrar en uno mismo». Era ésta una música que no tenía nada que ver con los sonidos.

La música «mumana», por su parte, era para Boecio la que acompañaba los movimientos armónicos de los cuerpos celestes. Esta música tampoco es perceptible para nosotros dada la debilidad de nuestros sentidos, mas la razón hace que admitamos su existencia, porque —como escribe Boecio, razonando a la antigua— la música instrumental producida por el hombre, debió de tener su modelo en la naturaleza *(musica instrumentalis ad imitationem musicae mundanae).*

Con este razonamiento vemos cuán diferente de la moderna fue la interpretación que Boecio, inspirado en la Antigüedad, daba a las creaciones del hombre.

La teoría boeciana no era nueva. Sobre la música o la armonía del alma ya habían hablado los primeros pitagóricos, y sobre la música de las esferas los pitagóricos tardíos, así como los neopitagóricos de los últimos siglos de la era antigua. Boecio no hizo más que recoger aquellas viejas ideas y consolidarlas en su relación de los varios tipos de música.

La música «mundana» así como la «humana», aquella música inaudible, era para Boecio real y más perfecta. Y no fue una convicción originada por sus aficiones matemáticas sino la de un típico representante de su tiempo, de la época del espiritualismo y la trascendencia. Su concepción de la música, que abarca la «humana» y la «mundana», no fue en realidad una teoría de la música sino una teoría universal de la armonía material y psíquica, una armonía del cosmos y del arte, perceptible además por los sentidos.

La estética de Boecio, consagrada casi exclusivamente a la teoría de la música, y elaborada según el modelo de este arte, era matemática en cuanto a su estructura, intelectualista por sus consecuencias (reducía el arte a la teoría) y metafísica por sus perspectivas (terminaba con la música «mundana»). Fue así una estética que recogía los argumentos matemáticos de la doctrina pitagórica y los elementos espiritualistas del sistema platónico, es decir, las ideas que concordaban con el razonamiento de la Edad Media y que fueron en consecuencia aceptadas por ella.

7. *Continuadores de Boecio.* En los siglos subsiguientes, el grupo de personas cultas se fue viendo cada vez más reducido, y entre las pocas que había, eran cada vez más escasas las que quisieran dedicarse a la teoría de lo bello y la teoría del arte. Sería difícil, en efecto, nombrar más dé un escritor relevante por cada siglo que se

ocupara de estos problemas, que, por lo demás, eran tratados casualmente, sin que se les dedicara mayor atención o estudios específicos. Así, en el siglo VI tenemos a Casiodoro, ministro de Teodorico; en el VII, a San Isidro, obispo de Sevilla (h. 570-636); en el VIII, al anglosajón Beda (672-735) y en el IX, a Rabano Mauro, arzobispo de Maguncia (776-856). Todos ellos, más que investigadores, fueron enciclopedistas, que no crearon ninguna ciencia nueva sino que recopilaron y conservaron la antigua. Su labor la definía Casiodoro con toda claridad, diciendo expresamente que no recomendaba al lector sus propias ideas sino las doctrinas antiguas *(Non propiam doctrinam sed priscorum dicta commendo).*

8. Casiodoro. De entre los enciclopedistas, Flavius Aurelius Cassiodorus (h. 480-575) fue el que más cerca estuvo de la cultura antigua y de Boecio. Prácticamente fue su coetáneo, pero al vivir medio siglo más, representa ya una fase posterior. Nacido en una poderosa familia siria, fue dignatario en la corte de Teodorico, vivió largos años y trabajó activamente hasta el último momento, escribiendo aun a los 93 su *Ortografía.* La primera parte de su vida la pasó en la corte, absorto por los problemas estatales (que presentó en su *Variae epistolae*) y la segunda en un monasterio que él mismo había fundado, ocupándose de las cuestiones eternas, *inspectiva contemplatio Dei.*

Aún habiendo vivido tras la caída del imperio poseía en gran parte el auténtico saber de los antiguos, según lo testimonian su *Retórica* y su *De artibus et disciplinis liberalium artium.* Conociendo todavía el arte antiguo, de manera directa; aunque prácticamente reducido a escombros, trató de salvar los monumentos de Roma que estaban cayendo en la ruina, *excavando marmores,* así como también los conceptos romanos del arte y de lo bello.

De los antiguos tomó, como antes lo hicieran San Basilio, San Agustín y Boecio, el concepto matemático de la belleza. «¿Qué valor tiene aquello que no observa la medida y el peso? —Se pregunta— Ellos lo abarcan y lo dominan todo y a todo proporcionan su belleza.»

Asimismo, asumió de los antiguos el concepto del arte como conocimiento. Para él, en este aspecto, lo esencial era el hecho de que el arte «nos sujeta con sus reglas»[9]. Igual que Platón o Aristóteles, veía un gran parentesco entre el arte y la ciencia [10] y como la mayoría de los antiguos, habló de los factores de la producción artística en cuanto tal [11]. No obstante, a los tres factores tradicionales —la naturaleza, el arte y el ejercicio— añadió un cuarto: la imitación *(natura, ars, exercitatio, imitatio.)*

En su retórica distinguió, siempre siguiendo a los antiguos, tres objetivos del arte [12]: enseñar, conmover y complacer *(ut doceat, moveat, delectet).* De Quintiliano copió la división de las artes en teoréticas, prácticas y poiéticas, e igual que Cicerón, definió la retórica como habilidad *(scientia)* del hablar de las cosas públicas. La música, en cambio, la entendía al modo pitágorico, como ciencia de los números *(disciplina quae de numeris loquitur)* [13], mientras que la literatura —siguiendo a Boecio— la incluyó en la música, y comparó a los gramáticos con los músicos [14].

Aparte de dichos «préstamos», también encontramos en su estética algunas ideas originales, como, por ejemplo, la distinción entre «el hacer» y «el crear» [15]. Asimismo, Casiodoro puso mucho énfasis en los efectos subjetivos del arte, subrayando especialmente los aspectos espiritual, moral y religioso del arte y de la música de modo particular [16]. Según afirmó, la música no sólo *aures modulationes permulcet* sino que también *senum nostrum ad superna erigit* [17], ejerce no sólo una influencia hedónica sino también educativa, gracias a ella pensamos acertadamente, hablamos hermosamente y nos movemos convenientemente [18].

La música también produce efectos catárticos porque, con sus deliciosos soni-

dos despierta las almas adormecidas *(per dulcisonas voluptates)*, liberándolas de las pasiones e irradiando buenos sentimientos. Y también la literatura «purifica las costumbres» [19].

La belleza perfecta afecta al alma y, al mismo tiempo, es manifestación de un alma perfecta; la melodía, que es símbolo de la armonía espiritual, indica la existencia de una armonía más perfecta porque dirige el alma a Dios, y da una imagen anticipada de la felicidad eterna. Aparte de su valor hedónico, que es el más directo, tiene otros: el curativo, el expresivo y el alegórico.

Casiodoro ejemplificó su estética emocional, expresionista y alegórica mediante la música, pero su opinión acerca de la belleza visual era muy parecida. Conforme a la doctrina cristiana, Casiodoro sostenía que la belleza corporal se deriva del alma que le infunde vida *(sui corpus vivicatrix)* y veneraba dicha belleza en tanto que «templo del Espíritu Santo». Así apreció los cuerpos hermosos por su forma *(harmonica dispositio)* e hizo hincapié en el significado alegórico de cada uno de los órganos. Al describir a un hombre hermoso habló de la palidez que le adorna *(pallore decoratus)*, lo que es prueba de que los gustos habían cambiado y de que empezaba a ser atractiva una belleza espiritualizada.

9. San Isidoro. San Isidoro de Sevilla, de origen germánico, que ostentó un alto cargo eclesiástico en Sevilla, fue erudito, historiador y gramático. En grado aún mayor que Boecio y Casiodoro fue un clásico conservador de obras científicas.

De sus escritos se desprende que al estudiar y profundizar sus conocimientos, San Isidoro pensaba al mismo tiempo en conservarlos y que, al preocuparse por las ciencias, puso también mucho interés en el léxico. Este importante cambio de intenciones se debía a la intensificación de la búsqueda realizada acerca de los problemas trascendentes, para los que, más que experiencias concretas, eran necesarios los conceptos, las palabras y los términos. Sin Isidoro prestó mucha atención a la terminología, recogió sinónimos, investigó la etimología de las voces y realizó diferenciaciones conceptuales *(diferentiae)*. En sus disertaciones lexicológicas conservó numerosas ideas antiguas y entre sus diferenciaciones encontramos algunas que pertenecen al campo de la estética [20].

San Isidoro —siguiendo a San Agustín— distinguió entre lo *pulchrum* y lo *aptum*, es decir, entre la belleza de la forma y la de la conveniencia [21]. Y sirviéndose de los sinónimos *decens, speciosus* y *formosus*, señaló varias clases de belleza: las cosas hermosas, de buena o bella forma; la belleza del movimiento, del aspecto, y de la «natura».

Además, igual que los pensadores de la última estapa de la era antigua, vinculó la belleza con la luz, escribiendo que el mármol gusta por su blancura, los metales por su brillo y las piedras preciosas, por su resplandor.

El arte lo definía como los clásicos griegos [22], y la música, como Boecio [23]. Así del arte, y en especial de la pintura, dijo que afecta no sólo a los sentidos sino también a la memoria *(recordatio mentis)*, o sea, en términos más modernos, que afecta no sólo mediante factores directos sino también mediante factores «asociativos». Asimismo sostenía que el arte opera con ilusiones, es decir, tomó en cuenta sus elementos ilusorios, que advertía en la pintura *(pictua dicta quasi fictura)* [24] y en la poesía *(fictum pertinet ad poëtas)*. En su interpretación de la poesía repitió la conocida dualidad: por un lado, es poeta el que escribe en verso, por otro, el que crea la fábula poética. Y también distinguió en la poesía la «composición de las palabras» *(compositio verborum)* y las «ideas verdaderas» *(sententia veritatis)*, es decir, la forma y el contenido [25].

En la arquitectura, separó la belleza tratándola como uno de sus elementos y la designó con la palabra *venustas* que tenía un sentido más específico de gracia, gar-

bo, «venusted». Y veía la *venustas* no en la construcción en sí misma sino en lo que se añade para adornar», como los techos dorados, las inscrustaciones, o las pinturas [26].

Por último, imitando a los antiguos, que tanta importancia daban a la observación de reglas generales en el arte, constató que al salirse de la norma, *nihil rectum fieri potest* [27].

De este modo, conservó San Isidoro las ideas estéticas más sutiles: la dialéctica contenida en los conceptos de poesía y de arte, la doctrina estoica de la belleza en tanto que conveniencia, la teoría ilusionista de Gorgias, la idea apenas concebida en la Antigüedad del asociacionismo, el concepto de Plotino de la belleza de la luz. Así, San Isidoro, nunca comentó ni expuso dichos conceptos detalladamente sino que se, limitó a mencionarlos como conocidos y generalmente aceptados, trasmitiéndolos de este modo a la Edad Media.

10. Los principios del estilo escolástico. Otros escritores de la época, al hablar accidentalmente de los problemas de la belleza y del arte, lo hacían de manera semejante a la de Casiodoro o San Isidoro, pero al hacerlo se mostraban cada vez más distantes de la Antigüedad a la par que menos competentes en la materia. Su forma de exponer la información, incluso cuando se trataba del legado de la Antigüedad, difería de la antigua: más que una búsqueda era mera constatación, por lo que hablaban en un tono categórico y dogmático.

Su estilo, no obstante, tenía ciertas virtudes, como la sencillez, la decisión y la precisión; y eran las suyas unas informaciones secas, desprovistas de toda metáfora. El estilo de Casiodoro o de San Isidoro era ya prácticamente escolástico, aunque algo menos retorcido que el empleado en el medievo tardío, cuando se multiplicaron sobremanera las distinciones conceptuales.

En esta forma sencilla, pero dogmática, las antiguas ideas estéticas fueron trasmitidas a la era cristiana. Las teorías de la música y la retórica fueron expuestas de modo completo y sistemático, mientras que otras disciplinas fueron presentadas sólo fragmentariamente y la nueva era tuvo que reunirlas de nuevo a su manera.

11. La terminología estética. Los romanos tradujeron los términos estéticos griegos al latín, y los escritores cristianos emplearon la terminología latina. Pero su léxico fue producto de necesidades cotidianas y religiosas antes que científicas, lo que condujo a que la misma palabra se usara con varios sentidos y sin ninguna precisión. Así se empleaban distintos términos para expresar la misma idea —como podemos observar en los sinónimos recogidos por San Isidoro—, o la misma voz tenía diversas aplicaciones, unas veces prácticas, y otras simbólico-religiosas o estéticas.

Así, por ejemplo, *figura* significaba «rostro», «símbolo» o «forma». La voz *forma* era empleada en un sentido jurídico y filosófico (como lo esencial del Ser platónico o aristotélico) o estético (como «adorno»). *Imago* designaba la representación o retrato de cualquier ser viviente, así como una alegoría de los seres sobrenaturales. Por *imaginatio* se entendía la percepción de las cosas existentes y la imaginación de las inexistentes, las que no son de este mundo. *Visio* era tanto la visión de las cosas naturales como la visión sobrenatural y profética. La palabra *sensus* tenía también varias acepciones y podía significar según los casos los sentidos y sus funciones, la percepción de los fenómenos sensibles, las impresiones intuitivas, los presentimientos, las ideas, la mente o el sentido en sí mismo y el profundo sentido intelectual de cada cosa. *Species*, a su vez, era por un lado un nombre lógico y, por otro, significaba la forma exterior, el aspecto, la hermosa apariencia y, finalmente, la belleza misma.

Como vemos, desde los principios del cristianismo se fue formando así una terminología estética que estaba llena de ambigüedades y polisemia [a].

12. Dos tipos de aserciones estéticas. En la historia de la estética se conocen dos tipos de aserciones: por un lado, están las descripciones, análisis y explicaciones y, por otro, las evaluaciones.

Las aserciones del primer tipo definen la belleza y el arte, analizan sus diversos elementos, explican su naturaleza y describen los efectos que ejercen sobre el hombre.

Las aserciones del segundo tipo, en cambio, constatan qué cosas son bellas, qué obras de arte son acertadas y cómo hay que evaluar el arte y la belleza. Las primeras aserciones son cuestión de experiencia y razonamiento y las segundas, de gusto.

En la estética antigua existen ambos tipos de aserciones, pero los historiadores suelen prestar más atención a las primeras, es decir, a las definiciones, observaciones, análisis, explicaciones y generalizaciones, convencidos de que éstas constituyen el auténtico acervo de los antiguos.

En cambio, en el período que media entre Boecio e Isidoro, cuando aparecían nuevas aserciones, eran sólo del segundo tipo, es decir, nuevas evaluaciones de lo bello y del arte; mas sólo nuevas porque fueron hechas desde el punto de vista de una nueva ideología. Y en lo que respecta a las definiciones, análisis o clasificaciones, los estéticos de aquel período no fueron en realidad sino simples conservadores de la estética antigua.

F. TEXTOS DE BOECIO, CASIODORO Y SAN ISIDORO

BOECIO, *Topicorum Aristotelis interpretatio,* III, 1 (P. L. 64, c. 935)

1. Pulchritudo... membrorum quaedam commensuratio videtur esse.

DEFINICIÓN DE LA BELLEZA

1. La belleza consiste, al parecer, en cierta proporción de los miembros.

BOECIO, *De consolatione philosophiae,* III, 8

2. Igitur te pulchrum videri non tua natura, sed oculorum spectantium reddit infirmitas.

LA BELLEZA ES UNA MANIFESTACIÓN DE IMPERICIA

2. Así pues, el que te consideren hermoso no se debe a tu naturaleza, sino a la debilidad de los ojos que te contemplan.

BOECIO, *De institutione musica,* I, 34 (P. 63, c. 1195)

3. Nunc illud est intendendum, quod omnis ars, omnisque etiam disciplina honorabiliorem naturaliter ha-

EL ARTE Y LA ARTESANÍA

3. Entonces hay que entender que todo arte, y también toda disciplina, tiene por naturaleza una categoría más respetable que la

[a] A. Blaise, *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens,* 1954. Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis,* 1937. A. Sleumer, *Kirchenlateinisches Wörterbuch,* 2.ª ed. 1926. A. Jougan, *Slownik kościelny lacińsko-poslki,* 3.ª ed. 1941. (Diccionario eclesiástico latín-polaco).

beat rationem quam artificium quod manu atque opere artificis exercetur.

artesanía, realizada por los artistas con el trabajo de sus manos.

BOECIO, *De institutione musica*, I, 34 (P. L. 63, c. 1195)

4. Quanto... praeclarior est scientia musicae in cognitione rationis quam in opere efficiendi atque actu. Tantum scilicet quantum corpus mente superatur... Is vero est musicus, qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis, sed imperio speculationis assumpsit... Quod totum in ratione ac speculatione positum est, hoc proprie musicae deputabitur.

LA MÚSICA SE BASA EN EL CONOCIMIENTO

4. ¡Cuánto más excelsa es la ciencia de la música en el conocimiento de la razón que en la labor de realizarla y en la propia realización!: tanto cuanto la mente es superior al cuerpo... Es realmente músico el que ha aprendido la ciencia de la música a través de un estudio minucioso, no gracias a la práctica, sino al poder de la inteligencia... Porque todo depende de la razón y la inteligencia, y esto es completamente válido para la música.

BOECIO, *De institutione musica*, I, 34 (P. L. 63, c. 1196)

4a. Isque musicus est cui adest facultas secundum speculationem rationemve propositam ac musicae convenientem de modis ac rhythmis deque generibus cantilenarum ac de poëtarum carminibus iudicandi.

DEFINICIÓN DE LA MÚSICA

4a. El músico el que posee la capacidad de pensar racionalmente y juzgar la conveniencia de las melodías, los ritmos, los distintos tipos de música y los cantos de los poetas.

BOECIO, *De institutione musica*, I, 1 (P. L. 63, c. 1168)

5. Cum enim eo quod in nobis est iunctum convenienterque coaptatum, illud excipimus, quod in sonis apte convenienterque coniunctum est, eoque delectamur, nos quoque ipsos eadem similitudine compactos esse cognoscimus. Amica est enim similitudo. Dissimilitudo vero odiosa atque contraria. Hinc etiam morum quoque maxime permutationes fiunt. Lascivus quippe animus vel ipse lascivioribus delectatur modis vel saepe eosdem audiens, cito emollitur et frangitur. Rursus asperior mens vel incitatioribus gaudet vel incitatioribus asperatur.

EFECTOS PRODUCIDOS POR LA MÚSICA

5. Cuando aceptamos lo que en nosotros mismos está unido y convenientemente ajustado, y nos deleitamos con lo que en los sonidos está convenientemente armonizado, reconocemos que nosotros y ellos estamos unidos por la misma semejanza. La semejanza, por tanto, es agradable, mientras que la desemejanza, por el contrario, es horrible y desagradable. Por eso también se producen los cambios más grandes en las costumbres. Un espíritu alegre, o se deleita con las melodías más alegres, o bien, al oírlas con frecuencia, se suaviza y se calma; por su parte, un espíritu más tosco, o se alegra con las más impetuosas, o bien se endurece con ellas.

BOECIO, *De institutione musica*, I, 1 (P. L. 63, c. 1169)

6. Nulla enim magis ad animum disciplinis via quam auribus patet.

MEDIANTE EL OÍDO SE LLEGA AL ALMA

6. En las artes, ningún camino lleva mejor al alma que el oído.

BOECIO, *De institutione musica*, I, 34
(P. L. 63, c. 1196)

7. Tria sunt igitur genera, quae circa artem musicam versantur, unum genus est, quod instrumentis agitur, aliud fingit carmina, tertium, quod instrumentorum opus carmenque diiudicat.

LA POESIA PERTENECE
A LA MUSICA

7. Así pues, hay tres géneros que giran en torno al arte de la música: una emplea instrumentos, otro compone poemas, y un tercero juzga las composiciones instrumentales y versificadas.

BOECIO, *De institutione musica*, I, 2
(P. L. 63, c. 1171)

8. Sunt enim tria (musicae genera). Et prima quidem mundana est; secunda vero humana; tertia, quae in quibusdam constituta est instrumentis... Et primum ea, quae est mundana, in his maxime perspicienda est, quae in ipso coelo, vel compage elementorum, vel temporum varietate visuntur... Humanam vero musicam, quisquis is sese ipsum descendit, intelligit.

LA MUSICA CELESTE Y LA HUMANA

8. En efecto, hay tres tipos de música. La primera es la mundana; la segunda, la humana; la tercera, aquélla que se compone con algunos instrumentos. La mundana, en primer lugar, hay que distinguirla especialmente n los seres que se contemplan en el propio universo, bien en la unión de sus elementos, bien en la variedad temporal... Sin embargo, cualquiera que penetre en sí mismo es capaz de conocer la música humana.

CASIODORO, *De artibus ac disciplinis praef.* (P. L. 70, p. 1151)

9. Ars vero dicta est quod nos suis regulis arctet et constringat.

EL ARTE NOS SUJETA
CON SUS REGLAS

9. Recibe el nombre de arte lo que nos sujeta y ciñe con sus reglas.

CASIODORO, *De artibus ac disciplinis*, III (P. L. 70, p. 1203)

10. Inter artem et disciplinam Plato et Aristoteles, opinabiles magistri saecularium litterarum, hanc differentiam esse voluerunt, dicentes: Artem esse habitudinem operatricem contigentium, quae se et aliter habere possunt; disciplina vero, quae de his agit, quae aliter evenire non possunt.

EL ARTE Y LA CIENCIA

10. Platón y Aristóteles, fundados maestros de la literatura pagana, quisieron hacer esta diferencia entre el arte y la ciencia, al decir: el arte es la manera de producir elementos contingentes, que pueden ser también de otra manera; la ciencia, sin embargo, trata de las cosas que no pueden suceder de otra manera.

CASIODORO, *De artibus ac disciplinis*, II (P. L. 70, p. 1157)

11. Facultas orandi consummatur natura, arte, exercitatione; cui partem quartam adjiciunt quidam imitationem, quam nos arti subjicimus.

LOS FACTORES DEL ARTE

11. La capacidad de elocuencia se consigue mediante la naturaleza, el arte y la práctica; algunos añaden a esto un cuarto factor, la imitación, que nosotros colocamos después del arte.

CASIODORO, ib.

12. Tria sunt quae praestare debet orator: ut doceat, moveat, delectet. Haec enim clarior divisio est quam eorum, qui totum opus in res et in affectus partiuntur.

LOS OBJETIVOS DEL ARTE

12. El orador debe tener tres objetivos: enseñar, conmover y complacer. Esta división, en efecto, es más clara que la de aquéllos que reparten todo el trabajo en dos: la parte práctica y la afectiva.

CASIODORO, *De artibus ac disciplinis*, V (P. L. 70, p. 1209)

13. Musica est disciplina vel scientia, quae de numeris loquitur, qui ad aliquid sunt, his qui inveniuntur in sonis.

DEFINICIÓN DE LA MÚSICA

13. La música es la ciencia o disciplina que trata de los números, pero de unos en concreto: los que se encuentran en los sonidos.

CASIODORO, *Expositio in Psalterium*, XCVII (P. L. 70, p. 692)

13a. Musica est disciplina, quae rerum sibi congruentium, id est sonorum differentias et convenientias perscrutatur.

13a. La música es la ciencia que estudia la diferencia y conveniencia de los elementos armoniosos entre sí, es decir, los sonidos.

CASIODORO, *Variae epistolae*, IX, ep. 21 (P. L. 69, c. 787)

14. Sicut musicus consonantibus choris efficit dulcissimum melos, ita dispositis congruenter accentibus metrum novit decantare grammaticus. Est grammatica magistra verborum, ornatrix humani generis.

EL GRAMÁTICO OTORGA MUSICALIDAD A LOS POEMAS

14. Al igual que el músico compone una agradabilísima melodía con coros armoniosos, así también el gramático, mediante la disposición adecuada de los acentos, introduce la música en el verso. La gramática es la maestra de las palabras y ornato del género humano.

CASIODORO, *Exp. in Ps. CXLVIII (P. L. 70, p. 1044)*

15. Facta vero et creata habent aliquam distantiam, si subtilius inquiramus. Facere enim possumus etiam nos, qui creare non possumus.

EL «HACER» Y EL «CREAR»

15. Entre los «hechos» y las «creaciones» existe una diferencia, si lo estudiamos minuciosamente. En efecto, nosotros podemos «hacer», pero no podemos «crear».

CASIODORO, *Exp. in Ps.* XCVII (P. L. 70, p. 692)

16. Instrumenta musica frequenter posita reperimus in psalmis, quae non tam videntur mulcere aurium sensum, sed provocare potius cordis auditum.

LOS OÍDOS Y EL CORAZÓN

16. Con frecuencia descubrimos en los salmos los instrumentos musicales, que no parecen tanto acariciar el sentido del oído, sino más bien apelar al oído del corazón.

CASIODORO, *De artibus ac disciplinis,* V (P. L. 70, p. 1212)

17. [Musica] gratissima ergo nimis utilisque cognitio, quae et sensum nostrum ad superna erigit et aures modulatione permulcet.

LA MÚSICA ELEVA A LA MENTE

17. La música es una disciplina extremadamente agradable y útil, que eleva nuestro espíritu a las cosas celestiales y con su melodía halaga nuestros oídos.

CASIODORO, *Var.*, II, ep. 40 (P. L. 69, c. 571)

18. Per hanc [musicam] competenter cogitamus, pulchre loquimur, convenienter movemur.

18. Gracias a la música, pensamos acertadamente, hablamos hermosamente y nos movemos adecuadamente.

CASIODORO, *Var.*, III, ep. 33 (P. L. 69, c. 595)

19. Gloriosa est denique scientia litterarum, quia quod primum est, in homine mores purgat; quod secundum, verborum gratiam subministrat: ita utroque beneficio mirabiliter ornat et tacitos et loquentes.

LA LITERATURA PURIFICA LAS COSTUMBRES

19. Asimismo, es digna de alabanza la literatura, porque, en primer lugar, purifica las costumbres humanas; en segundo lugar, inspira el encanto de las palabras: así, por ambos motivos, adorna extraordinariamente tanto a los silenciosos como a los que hablan.

S. ISIDORO, *Differentiae* (P. L. 83, c. 1-59)

DIFERENCIACIONES CONCEPTUALES

20. Inter aptum et utile. Aptum ad tempus, utile ad perpetuum.

20. Entre «conveniente» y «útil». «Conveniente» es temporal, «útil» es eterno.

Inter artem et artificium. Ars est natura liberalis, artificium vero gestu et manibus constat.

Entre «arte» y «artesanía». El arte es de naturaleza liberal, mientras que la artesanía se realiza con el trabajo manual.

Inter deformem et turpem. Deformis ad corpus pertinet, turpis ad animum.

Entre «feo» e «indecoroso». Feo se refiere al cuerpo, indecoroso al espíritu.

Inter decentem et speciosum et formosum. Decens motu corporis probatur, speciosus specie, formosus natura sive forma.

Entre «agradable», «bello» y «hermoso». La gracia se manifiesta en el movimiento del cuerpo, lo bello en la belleza, lo hermoso en la naturaleza o hermosura.

Inter deformem et informem. Deformis est cui deest forma, informis ultra formam.

Entre «feo» y «deforme». Feo es el que carece de belleza, deforme el que está al otro lado de la belleza.

Inter decus et decorem. Decus ad animum refertur, decor ad corporis speciem.

Entre «virtud» y «decoro». Virtud se refiere al espíritu, decoro a la belleza del cuerpo.

Inter falsum et fictum. Falsum ad oratores pertinet... fictum vero ad poëtas... Falsum est ergo, quod verum non est, fictum, quod tantum verisimile est.

Entre «falso» y «figurado». Falso conviene a los oradores... y figurado a los poetas. Luego es falso lo que no es verdadero, y figurado lo que no es verosímil.

Inter figuram et formam. Figura est artis, forma naturae.

Entre «figura» y «forma». Figura pertenece al arte, forma a la naturaleza.

Inter sensum et intellectum. Sensus ad naturam refertur, intellectus ad artem.

Entre «sentido» y «entendimiento». Sentido se refiere a la naturaleza, entendimiento al arte.

S. ISIDORO, *Sententiae*, I, 9, 18
(P. L. 83, c. 551)

LA BELLEZA Y LA CONVENIENCIA

21. Decor elementorum omnium in pulchro et apto consistit; sed pulchrum ei quod ad se ipsum est pulchrum, ut homo ex anima et membris omnibus constans. Aptum vero est, ut vestimentum et victus. Ideoque hominem dici pulchrum ad se, quia non vestimento et victui est homo necessarius, sed ista homini; ideo autem illa apta, quia non sibi, sicut homo, pulchra, aut de se, aut ad aliud, id est, ad hominem accomodata, non sibimet necessaria.

21. La armonía de todos los miembros reside en la belleza y la conveniencia. Ahora bien, posee belleza lo que es por sí mismo bello, como un hombre que consta de alma y de todos los miembros. En cambio, la conveniencia es como el vestido y la comida, y por tanto se dice que el hombre es bello en sí, porque no es el hombre necesario para el vestido y la comida, sino que estas cosas son necesarias para el hombre; pero son convenientes, porque, no siendo bellas por sí mismas o en sí mismas, como el hombre, están ordenadas a otro fin, es decir, acomodadas para el hombre, pero no necesarias para sí mismas.

S. ISIDORO, *Etymologiae*, I, 1
(P. L. 82, c. 73)

EL ARTE Y LA CIENCIA

22. Ars vero dicta est, quod artis praeceptis regulisque consistat... Inter artem et disciplinam Plato et Aristoteles differentiam esse voluerant, dicentes artem esse in iis, quae se et aliter habere possunt; disciplinam vero esse, quae de iis agit, quae aliter evenire non possunt.

22. Recibe el nombre de arte lo que está encerrado en los preceptos y reglas del arte... Entre el arte y la ciencia Platón y Aristóteles quisieron establecer una diferencia, al decir que el arte consiste en lo que puede ser de otra manera, mientras que la ciencia, por el contrario, trata de lo que no puede suceder de otra manera.

S. ISIDORO, *Etymologiae*, III, 15-47
(P. L. 82, c. 16-4)

MÚSICA

23. Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens... Sine musica nulla disciplina potest esse

23. Música es la ciencia de la armonía, que reside en el sonido y el canto... Ninguna ciencia puede alcanzar la perfección sin la

perfecta, nihil enim est sine illa. Nam et ipse mundus quadam harmonia sonorum fertur esse compositus, et coelum ipsum sub harmoniae modulatione revolvitur.

música, pues no existe nada fuera de ella. En efecto, no sólo el mundo se dice que está compuesto de cierta armonía de sonidos, sino que también el propio universo se mueve al compás de la armonía.

S. ISIDORO, *Etymologiae*, XIX, 16
(P. L. 82, c. 676)

24. Pictura est imago exprimens speciem alicujus rei, quae dum visa fuerit, ad recordationem mentem reducit. Pictura autem dicta quasi fictura. Est enim imago ficta, non veritas.

LA FICCIÓN PICTÓRICA

24. La pintura es una imagen que refleja la forma de un objeto cualquiera y, una vez vista, queda reducida al recuerdo. Ahora bien, se dice que la pintura es casi una ilusión: en efecto, es una imagen figurada, no real.

S. ISIDORO, *Sententiae*, II, 29, 19
(P. L. 83, c. 630)

25. Quidam curiosi delectantur audire quoslibet sapientes, non ut veritatem ab eis quaerant, sed ut facundiam sermonis eorum agnoscant, more poëtarum, qui magis compositionem verborum quam sententiam veritatis sequuntur.

LA FORMA Y EL CONTENIDO DE LA POESIA

25. Algunos curiosos se complacen en escuchar a cualesquiera sabios, no para buscar en ellos la verdad, sino para conocer la elocuencia de su lenguaje, al estilo de los poetas, que se preocupan más por la composición de las palabras que por la exposición de la verdad.

S. ISIDORO, *Etymologiae*, XIX, 9-11
(P. L. 82, c. 672-5)

26. Aedificiorum partes sunt tres: dispositio, constructio, venustas. Dispositio est areae vel soli et fundamentorum descriptio. Constructio est laterum et altitudinis aedificatio... Venustas est quidquid illud ornamenti et decoris causa aedificiis additur, ut tectorum auro distincta laquearia, et pretiosi marmoris crustae, et colorum picturae.

LA BELLEZA EN LA ARQUITECTURA

26. Hay tres partes en la arquitectura: disposición, construcción y belleza. Disposición es la descripción del espacio o suelo y de los cimientos. Construcción es la edificación de paredes y altura... Belleza es lo que se añade en los edificios para adornar y decorar, como los techos artesonados en oro, los revestimientos de mármol y las pinturas de colores.

S. ISIDORO, *Etymologiae*, XX, 18
(P. L. 82, c. 680)

27. Norma, dicta graece vocabulo γνώμων, extra quam nihil rectum fieri potest.

LA NORMA

27. La norma, denominada en griego γνώμων, fuera de la cual no puede hacerse nada bien.

4. La estética carolingia

1. Carlomagno y Alcuino. Al cabo de algunos siglos en los que sólo unos cuantos se dedicaron a las ciencias —y si lo hacían era para salvaguardar las ideas heredadas—, en los siglos VIII y IX, en la época de Carlomagno y la dinastía carolingia, la situación de las ciencias experimentó cierta mejora. En la corte de Aquisgrán se reunió un grupo bastante numeroso de eruditos que ostentaban ciertas aspiraciones científicas.

Aquellos estudiosos carolingios tenían también sus opiniones y conceptos acerca de la belleza y el arte, según lo testimonian algunos de los escritos que se han conservado, como la *Retórica* de Alcuino, los *Libri Carolini* (redactados probablemente por Alcuino, con participación del mismo Carlomagno) o el comentario al *Ars poetia* de Horacio, escrito por uno de los discípulos de Alcuino [a].

Los principales representantes del movimiento científico de la época fueron justamente Carlomagno y Alcuino. El emperador, en realidad, no fue ningún estudioso (era bastante mayor cuando aprendió a leer y escribir), pero como político apoyó y fomentó el desarrollo de las ciencias y del arte, y en tanto que sucesor de los antiguos emperadores, puso el mayor esmero en cultivar el arte y la cultura romanos.

El que llevó sus propósitos a la práctica fue Alcuino (h. 735-804), oriundo de las Islas Británicas, quien empezó sus actividades científicas dirigiendo la escuela de York. En el año 781 Carlomagno le hizo venir a Aquisgrán, donde durante diez años fue ministro de ciencias y de artes. Entre sus seguidores y discípulos destaca Rabano Mauro (776-856) obispo de Maguncia, escritor enciclopédico y «Praeceptor Germaniae».

La Iglesia de la época también se vio obligada a aclarar y definir una vez más su actitud hacia las artes; así se pronunciaron al respecto diversos concilios ecuménicos, como el de Francfurt (794), Aquisgrán (811), Tours (813), Maguncia (813) y Aix-en-Provence (816).

2. El arte y la estética clásicos. El movimiento intelectual suscitado por Carlomagno suele ser conocido como «renacimiento carolingio», siendo éste un nombre plenamente justificado. Por un lado, el gobierno de Carlomagno significó un renacimiento de la vida cultural y, por otro, un retorno hacia lo clásico. Su programa imponía al arte elementos clásicos, romanos concretamente, pero las tierras que gobernaba contaban con una fuerte tradición goda, por lo que el arte carolingio vaciló entre el estilo romano y el godo.

El arte protohistórico de los godos gustaba de formas abstractas, de caligráficas líneas entrelazadas así como de símbolos, de lo misterioso y de lo fantástico. Era éste un arte que debía adornar al hombre y, por tanto, aspiraba a la riqueza y fastuosidad, es decir, era todo lo contrario del antiguo arte clásico, no sólo por ser más primitivo sino también por su carácter más formal, más simbólico y más «barroco».

De esta suerte, en los territorios del imperio coexistían dos corrientes completamente opuestas: la clásica, debida a las influencias romanas, y la «anti-clásica», originada por las tradiciones locales. Durante el reinado de la dinastía carolingia, se consolidó la corriente clásica, que, sin embargo, no logró dominar del todo las tradiciones godas. También la política de Carlomagno empujaba el arte hacia lo clásico, pero el emperador sólo en parte consiguió sus fines. Resultó más fácil imponer un programa a los doctos teóricos que a los artistas y artesanos, a consecuencia de lo cual las ideas clásicas de los carolingios se hicieron más patentes en la teoría del arte y en la estética que en el arte mismo.

---

[a] J. V. Schlosser, *Schriftquellen zur Geschichte der Karolingischen Kunst*, 1896.

En especial, las ideas clásicas pasaron a la estética de la música (cuyo concepto clásico había sido trasmitido por Boecio) y a la estética de la arquitectura (la obra de Vitruvio era ya conocida en la Edad Media, al menos a partir del siglo IX). Las teorías clásicas estaban ya elaboradas, y no era necesario idearlas, basándose, tanto la de la música como la de la arquitectura, en un concepto fundamental para la Antigüedad, el concepto de orden *(ordo)*, medida y armonía, que fue llevado a la estética cristiana por San Agustín y que constituyó los cimientos de la estética carolingia.

«Que el alma observe el orden propio de ella» *(Teneat anima ordinem suum)* [1], escribe Alcuino; «que nada sobre» *(Ne quid nimis)* [2] —solía repetir Carlomagno a Alcuino. Ambos creían que existe un orden universal del mundo y que el deber más importante del hombre, y del artista en particular, es atenerse a él. El orden reside en la naturaleza de las cosas. Los principios del arte humano son invariables porque no fueron fijados por el hombre *(nullo modo ab hominibus institutae)*, dirá Rabano Mauro [3], sino que provienen precisamente de dicho orden. Y para observarlo, el hombre ha de guardar la jerarquía de las cosas y amar las cosas superiores.

3. La bella formal y la belleza eterna. «La bella formal» *(pulchra species)* pertenece precisamente a aquellas cosas superiores que hay que amar y que son fáciles de amar. «Nada más fácil que amar las bellas formas, los sabores dulces, los sonidos gratos... las cosas agradables para el tacto», escribe Alcuino [1]. Esta convicción concordaba con la estética carolingia, una estética lejana del ascetismo, que apreciaba la belleza sensible y consideraba justo y justificado el gusto por los adornos *(amor ornamenti)*. «El sentido de la vista —escribirá Juan Escoto Erígena— es un bien natural dado por Dios para percibir la luz del cuerpo» [4]. No era aquella una opinión compartida sólo por Carlomagno y su corte; también la profesaban los obispos. Así, el concilio ecuménico celebrado en Aquisgrán en el año 811, recomendaba que los cantos eclesiásticos se distinguieran no sólo por sus textos solemnes sino también por la dulzura de sonidos *(suavitate sonorum)* [5], mientras que la poética hacia hincapié en la dulzura de los versos *(dulcedo versuum)*.

El erudito anglosajón Beda sostenía que lo esencial del poema es su «modulación», es decir, su musicalidad. *«Dulcedo»*, entendida como belleza de la forma exterior y *ordo* tomado en el sentido de belleza del orden interno, eran los elementos clásicos de la estética carolingia y buena prueba de sus vículos con la Antigüedad.

Ninguna estética medieval, empero, fue una estética puramente clásica, y también en la carolingia se dan rasgos y elementos de carácter no clásico. No fueron éstos, sin embargo, elementos procedentes, de lo fantástico o del boato barroco del arte godo plasmados en sus equivalentes teóricos. Dichos fenómenos ni siquiera fueron tomados en consideración por los estudiosos de la corte carolingia que meditaron sobre lo bello y sobre el arte. En cambio, entraron en su teoría numerosos elementos religiosos. Así el arte de época osciló entre el elemento clásico y el elemento godo, y su teoría, entre las tesis clásicas y las tesis religiosas. En efecto, todo lo que en su estética no procede de los clásicos, de Boecio o de Vitruvio, dimana directamente de las *Sagradas Escrituras* o de los Padres de la Iglesia. Los eruditos carolingios no hubieran sido hombres del medievo si su estética fuera sólo dirigida a la belleza de la forma y la dulzura de los sonidos.

Por mucho valor que presentase para ellos la belleza de la forma, más valiosa era todavía la «belleza eterna», *pulchritudo aeterna*. La primera proporciona placer a los ojos, y la segunda es fuente de felicidad eterna, sostenía Alcuino. Si amamos la belleza de las cosas temporales, mayor será nuestro amor de la belleza eterna. La belleza temporal nos abandona o somos nosotros mismos quienes la abandonamos, mientras que la otra belleza es «eterna dulzura, eterna gracia y felicidad infalible».

El hombre goza de la bella forma de las cosas, mas no debe parar en ella sino tratarla como un medio para ascender hacia Dios y la belleza divina.

Era ésta una actitud inspirada por Platón, pero más aún por la fe cristiana. Los humanistas carolingios admiraban la Antigüedad a la vez que profesaban la *Biblia*, y su estética fue griega en el mismo grado que agustiniana, sólo que en ella había menos número de elementos religiosos que en las otras corrientes de la estética medieval. Dicha estética apreciaba en mayor grado la belleza de la naturaleza que la de las obras de arte, por cuanto la primera era obra de Dios. Así en la arquitectura, junto al ideal vitruviano de arquitecto, había otro, simbolizado por Salomón, por haber elevado un templo erigido a la gloria divina.

El arte, por sí mismo, no era para los carolingios ni *pia* ni *impia*. Alcuino escribió que ni el lienzo de un cuadro, ni su forma, ni el talento del artista contienen nada sagrado [6]; en efecto, en el cuadro que representa la Huida a Egipto, la Virgen es pintada con las mismas pinturas que los animales [6a]. Dos cuadros tienen la misma forma y están hechos del mismo lienzo, aunque uno de ellos represente a la Virgen y otro a Venus. Incluso las escenas susceptibles de ser condenadas desde el punto de vista moral y religioso pueden complacer, porque el arte es diferente de la moralidad y la religión. En el arte son tan importantes la belleza como la fealdad, y significan para él lo que el bien y el mal para otros aspectos de la vida. Las obras de arte gustan cuando están hechas con talento, cuando son ricas y cuando representan hábilmente la realidad, O, dicho en términos más modernos, ni el más sublime de los contenidos puede compensar una forma descuidada.

Mas, por otro lado, la bella forma no puede servir como compensación de un contenido licencioso. Según Alcuino, los cuadros combinan líneas, colores y figuras para encantar al espectador, pero su verdadera dignidad *(dignitas)* reside en su significado, es decir, en lo que representan. Así decide sobre el valor de una obra de arte tanto su gracia como su dignidad, tanto sus valores sensibles como intelectuales, tanto la forma como el contenido.

La belleza de la forma es importante, pero no lo más importante. En numerosas ocasiones Alcuino subrayó la autonomía del arte; sin embargo, tanto él mismo como los *Libri Carolini* exigían que el arte reflejará la verdad [7] y censuraban a los artistas que representaban «no sólo lo que es o pudo ser, sino también lo que no es, no fue ni pudo ser» [8]. El concilio de Aquisgrán del año 811, declaró que aunque fueran deseables las bellas construcciones, más importantes que ellas eran las buenas costumbres [9], y el de Tours (813) [10] ordenó a los eclesiásticos que evitaran los encantos de la música. Los encantos de una melodía son, a pesar de todo, vanidad [11]. La música es un saber, pero no un saber moral, *scientia pietatis* [12].

Los estudiosos carolingios entendían el problema de la siguiente forma: la autonomía corresponde lógicamente a la forma del arte más no su contenido, por lo que la forma depende del artista mientras que el contenido, de los doctos teólogos [13]. Esto ya lo había dicho antes el concilio de Nicea: «El tema de los cuadros debe ser fijado por los Padres y no por el pintor que sólo dispone de su arte, es decir, de la técnica».

Así pues, la teoría carolingia concedía al arte por lo menos una autonomía parcial. Mas su valor intrínseco no se atribuía a lo autónomo humano, sino a cuanto en el arte es manifestación del orden eterno del mundo y de las cosas. Rabano aseguraba que las artes son producto de la invención humana así como de la eterna sabiduría. Y especialmente la música era regida por leyes eternas, descubiertas pero no inventadas por el hombre. Era ésta pues, otra concepción de las varias recogidas del pensamiento antiguo que concordaban con la ideología cristiana.

4. Relación entre la poesía y las artes plástica. Para los escritores carolingios, la

literatura *(scriptura)* fue un arte superior a las artes plásticas [14]. Primero, porque se encuentra entre ella la *Divina Scriptura* y, segundo, porque es capaz de tratrar los asuntos superiores, de los que «nada nos dicen ni el oído, ni la vista, ni el gusto, ni el olfato, ni el tacto». La pintura, dada su naturaleza se limita a las formas visibles y en ello, precisamente, consiste su inferioridad.

En cambio, la literatura es más útil desde el punto de vista moral y proporciona más satisfacción. Los humanistas carolingios creían que las palabras nos son más gratas *(amabiliora)* que los cuadros. El gusto reacciona más rápidamente ante la poesía, la memoria la conserva mejor, y el placer originado por ella nos es más duradero: la pintura, en cambio, sólo nos satisface fugazmente, igual que la mirada.

La poesía, según esta tesis, ejercita al alma [15] y es una de las necesidades primarias del hombre. Dios otorgó a Adán el don de hablar, mientras que fueron tan sólo los egipcios quienes empezaron a pintar las sombras y a colorear las pinturas. Y se supone que cuanto más antigua es una necesidad, mayor es su profundidad. La poesía se basa en el saber y está al servicio del placer, al mismo tiempo que es útil. La pintura también tiene sus ventajas, no obstante lo cual las de la escritura son superiores, más perfectas, más útiles, más agradables y en fin más duraderas [16] —afirmaba Rabano.

De dicha actitud hacía la poesía y las artes plásticas, los eruditos carolingios extraían diversas conclusiones; unos sostenían que, dada su inferioridad, la pintura es sólo apta para la gente inculta que desconoce la escritura y, por lo tanto, debería atenerse escrupulosamente a la verdad. Esta fue, entre otras, la opinión de Alcuino. Otros, en cambio, al interpretar la pintura alegóricamente, afirmaban que el espectador reproduce *spiritualiter* lo que la pintura representa *corporaliter*, de modo que su objeto ya no serán tan sólo las formas visibles. Por tanto, la pintura es apta para un público más amplio que el de aquellos que desconocen la escritura.

Dejando aparte su concepción general de lo bello y del arte, hallamos en los escritos carolingios algunas observaciones estéticas de carácter particular. Por ejemplo, se creía que la experiencia estética no es sólo cuestión de los sentidos sino también de la memoria; ya los estéticos helenísticos habían afirmado que para percibir la belleza y el arte era necesaria la imaginación; ahora, para los medievales, era precisa la memoria.

En cuanto al arte, los estudiosos carolingios aseguraban que sus formas varían según las costumbres y las diferentes condiciones sociales. «El cambio de costumbres hizo que cambiara la manera de escribir», observaba un comentarista de Horacio en aquella época.

5. El desinterés estético. La estética iniciada bajo el gobierno de Carlomagno fue más bien una obra colectiva, perfeccionada más tarde por Juan Escoto Erígena, brillante personaje de la generación posterior. Fue Juan Escoto en efecto el mejor filósofo de la era carolingia que vivió y trabajó en la corte de Carlos el Calvo, a mediados del siglo IX, y uno de los pocos seglares que destacaron en la ciencia medieval. Tenía éste unos conocimientos inusitados para su época; sabía griego, leía a los Padres griegos, traducía a Seudo-Dionisio y comentaba a Boecio. Su principal obra filosófica *De divisione naturae* contiene, entre otras cosas, diversas ideas estéticas. Unas, aunque tratadas marginalmente por el autor, nos parecen muy modernas y sutiles: otras en cambio —más centrales para su obra— nos recuerdan la doctrina platónica y dionisiana y constituyen un intento de recoger la estética en un sistema.

Las ideas de Escoto que hemos llamado marginales conciernen a un tema raramente tratado por los pensadores antiguos y medievales, que es el de la definición de la actitud estética, oponiéndola Escoto a la postura práctica. Los filósofos antiguos, Aristóteles en particular, solían contraponer la actitud práctica a la «poiética»,

es decir, no a la actitud del que contempla la belleza sino a la de quien la crea. Juan Escoto, en cambio, contrapuso la actitud práctica a la contemplativa, es decir, la actitud activa a la actitud estética.

Así se planteó la pregunta: ¿qué actitud toman frente a un objeto hermoso, una hermosa vasija por ejemplo, un avaro y un sabio? Y él mismo respondía: la conducta del avaro es dictada por la codicia *(cupiditas)*, mientras que el sabio no tiene afán por la riqueza *(philargyria)*, no habiendo en él ninguna apetencia *(nulla libido)* [17]. En la hermosura de la vasija el sabio verá sólo «la gloria del Creador y de sus obras». La actitud que Scoto define como la del sabio, los siglos posteriores la llamarán actitud estética; se expresarán de otra manera, menos religiosa, pero la determinarán igual, como falta de avidez y postura desinteresada.

Cabe subrayar que el filósofo del siglo IX no sólo caracterizó acertadamente la actitud estética sino que también logró juzgarla adecuadamente. «Hacen mal los que tratan la belleza de las formas visibles con codicia» *(libidinoso appetitu)* [18] —escribió—, lo cual quiere decir que la actitud propia frente a la belleza y el arte es mantener una desinteresada postura estética.

6. *La concepción general de lo bello.* Otro mérito de Juan Escoto en el campo de la estética consiste en su concepción general de la belleza, que fue la primera formulada en Occidente después de San Agustín, consistiendo en una concepción afín a la agustiniana, semejante a las de Plotino y Seudo-Dionisio, una concepción espiritualista y monista, que representa la culminación de la metafísica y del pensamiento estético de la época carolingia.

La belleza del universo consistía para Escoto en una especie de armonía, o —según lo expresa más exactamente en una «sinfonía» compuesta de las diversas cosas y las diversas formas fundidas juntamente en la unidad [19].

Igual que San Basilio o San Agustín, Escoto veía la belleza del mundo precisamente en su totalidad y no en cada una de sus diversas partes. Por eso sostenía que una cosa, que por sí misma puede parecer sin forma (esto es *deforme)*, percibía como una parte más del universo no sólo puede parecernos bella en atención a su hermosa conformación *(ordinatum)* sino que además demostrará que contribuye a la belleza universal en su conjunto [20].

La primera tesis de Juan Escoto afirmaba que la belleza consiste en la unidad, en una unión armónica que existe entre las partes; la segunda mantenía que la unidad nace de diversos elementos, corporales y espirituales. Esta segunda tesis, de la que se deduce que cada detalle del mundo contribuye a su belleza, justificaba metafísicamente el reconocimiento de la belleza sensible por parte de los estéticos carolingios, una belleza que, a la luz de la concepción religiosa y espiritualista del mundo, podría parecer impropia.

La tercera tesis de Escoto era una interpretación simbólica de lo bello: la belleza es una manifestación y revelación de Dios, una «teofanía» [21]. «Las formas visibles son figuraciones de la belleza invisible.» Dios se deja conocer mediante el orden y la belleza [22]. No hay cosa visible que no sea signo de algo incorpóreo, perceptible únicamente por la razón. En particular, la belleza es una manifestación de la razón, del orden, de la sabiduría, de la verdad, de la eternidad, de la grandeza, del amor, de la paz, es decir, de todo lo perfecto y lo divino [23].

Así pues, «la belleza es algo invisible que se hace visible, algo incomprensible que se hace comprensible». Esto sucede de manera «asombrosa» *(mirabili et ineffabili modo)* y no es de extrañar que produzca «deleites impronunciables» *(ineffabilis deliciae)*. Esta naturaleza inefable e inexpresable de lo bello fue la cuarta de las tesis de Juan Escoto.

Su quinta tesis concernía al arte, sosteniendo que aunque éste es un producto

material, tiene sus raíces en el alma y —al profundizar más— en Dios. Los ideales modelos primitivos del arte están inmersos en el divino Logos, de él pasan a las almas, y del alma del artista por fin a la materia. Por lo tanto, el arte, lo mismo que la naturaleza, proviene en definitiva de las ideas divinas.

Es ésta una teoría muy afín a la doctrina de los iconólatras bizantinos: en efecto, ambas se habían inspirado en Plotino y ambas tenían como intermediario los textos de Pseudo-Dionisio.

Después de Plotino, la doctrina estética de Juan Escoto no constituía ninguna novedad; era simplemente una doctrina neoplatónica y tampoco vino a ser de ninguna novedad para la estética cristiana, si tenemos en cuenta las tesis de los Padres griegos y de Pseudo-Dionisio, cuya obra tradujo al latín precisamente Escoto. Fue ésta empero, una novedad para Occidente: el renacimiento carolingio se inspiró, sobre todo, en fuentes clásicas romanas, y fue gracias a Pseudo-Dionisio y Juan Escoto que la Europa occidental absorbiera finalmente el pensamiento griego neoplatónico.

7. *La postura adoptada frente a la iconoclastia: Oriente y Occidente.* La querella por el culto de las imágenes propició a Carlomagno y sus estudiosos una oportunidad para presentar oficialmente sus conceptos sobre el arte pictórico y contraponerlos a las teorías romana y bizantina.

Fue precisamente durante el reinado de Carlomagno cuando los iconólatras triunfaron temporalmente sobre los iconoclastas de Bizancio. El concilio ecuménico de Nicea, celebrado en el 787, condenó a los iconoclastas, y el papa Adriano I compartió la postura del concilio, mandó traducir sus actas al latín y en el año 789 se las hizo llegar a Carlomagno. La opinión de la corte de los francos, no coincidía, no obstante, plenamente con la opinión del papa. Carlomagno adoptó una postura de compromiso, más próxima a la iconoclasta, sosteniendo la licitud de pintar imágenes que representen a Dios; por tanto no es preciso destruirlas, pero tampoco se debe venerarlas [24]. Así, tal como exigiera Carlomagno, el sínodo de obispos celebrado en el año 794 en Francfort, rechazó la *adoratio et servitus* [25] a las imágenes y declaró su posición al respecto en el *Capitulare adversus Synodum,* al que el papa contestaría en el 790 con una carta. La subsiguiente respuesta de Carlomagno fueron los *Libri Carolini enviados a Roma en el año 794. Tanto la carta de Adriano I como los Libros* constituyen en consecuencia importantes documentos que revelan las actitudes hacia el arte predominantes en la época.

La postura de los francos era parecida a la de los iconoclastas porque tanto los unos como los otros concebían el arte de modo sensualista y a Dios, en cambio, de manera espiritualista, así que no podían atribuir a las obras de arte una verdadera naturaleza divina. Mas aquí termina todo parecido. Los francos no pensaban en destruir las imágenes; y aunque no las tenían por sagradas, creían que eran útiles y que tenían un valor didáctico. Los eruditos de Occidente no buscaban en las imágenes lo sagrado, sino lo útil, y en consecuencia efectos edificantes. No comprendían la metafísica bizantina ni las especulaciones acerca la identidad de la imagen con el prototipo; sus posturas eran más sencillas, por ser más realistas.

8. *El papel del arte.* Ya hacia el año 600, en una famosa declaración afirmó Gregorio Magno que las imagénes estaban destinadas, sobre todo, a las gentes sencillas, y que debían ser para ellas lo mismo que la escritura para el que leía [26]. Sobre lo mismo insistió el concilio ecuménico de Arrás en el 1025 [27]. Los escritores eclesiásticos adoptaron la tesis de que «la pintura es la literatura de los incultos [28]», lo que significaba que el objetivo de la pintura era enseñar y educar, cumpliendo dichos fines de manera sustitutiva. Los *Libri Carolini* expresaron esta idea aún más taxativamente: «los pintores deben conmemorar acontecimientos históricos; en cam-

bio, lo que puede ser visto y expresado con palabras, no los pintores sino los escritores deben mostrarlo a los demás.»

No obstante, *los libros* no limitaban el papel de las artes plásticas a la función puramente educativa, pues les atribuían dos designios. Primero, traer a la memoria los acontecimientos, la vida y existencia de los santos e incluso al mismo Dios, aunque también sostenían que era imposible que las imgánes pudieran encarnar la divinidad, como lo pretendían los iconólatras bizantinos. O sea, era la suya una función histórica e ilustrativa. Y en segundo lugar, se esperaba que las pinturas embellecieran los templos, y en consecuencia se les atribuía una función estética. La belleza no hay que menospreciarla, escribió Walafied Strabus [29].

La memorable declaración de los *Libri Carolini* afirmaba que «las imágenes no están para rendirles culto sino para conmemorar acontecimientos y embellecer las paredes *(ad memoriam rerum gestarum et venustatem parietum)* [30]. Exactamente lo mismo quería decir Alcuino cuando escribió que unos guardan los cuadros porque temen el olvido *(oblivionis timore)* y otros, porque les gustan los adornos *(ornamenti amore)*. En ambas funciones el papel de la pintura era insustituible, y en este aspecto la escritura no podía competir con las bellas artes.

9. El Sur y el Norte. Los *Libri Carolini* revelaban la diferencia de opiniones sobre el arte, entre la especulativa manera de pensar de Oriente y la empírica de Occidente por un lado, y las divergencias existentes entre Norte y Sur de Europa, por el otro. En efecto, la actitud de los godos, como gentes del norte, difería en buen grado de la italiana; unos mostraban posturas más intelectuales, otros en cambio eran más sensibles respecto de lo visible y de lo plástico en cuanto a la «belleza de la forma.» Así el papa, con mayor perspicacia que los godos, comprendiendo el valor estético de las artes plásticas les otorgaba más autonomía que los especulativos griegos de Bizancio y los utilitarios norteños.

La querella por el culto de las imágenes duró hasta los tiempos de Carlomagno y continuó todavía durante el reinado de Ludovico Pío (814-840). Y aún cuando Constantinopla volvió a la doctrina iconoclasta, el concilio de París (825) mantuvo la postura de compromiso presentada en los *Libros Carolingios.* En la práctica, empero, la victoria estaba del lado del papado: bajo su influencia, paulatinamente, el culto a las imágenes fue ganando terreno en Occidente, en contra del intelectualismo carolingio, aún desprovisto de metafísica bizantina. Y también —y esto es importante— en contra del *Antiguo Testamento* concretamente en una de sus prescripciones que prohibía hacer imágenes y que, por cierto, a diferencia de los que conocemos como «los diez mandamientos», no entró en el catecismo. En el ámbito de la teoría, sin embargo, las opiniones carolingias sobre las bellas artes prevalecieron en casi toda la Edad Media. Los autores posteriormente ya no harían más que repetirlas; éste fue el caso, por ejemplo, de Honorio de Autun quien, a principios del siglo XII, escribió que la pintura era cultivada por tres razones: primero, por ser la literatura de los laicos; segundo, para adornar la casa y, tercero, para traer a la memoria la vida de los antepasados [31]. Pero ya en el siglo XIII Gurillermo Durando recordaría el argumento de que la pintura exhorta al espíritu con más fuerza que la escritura [32].

10. Resumen. La estética carolingia, 1.° fue una de las manifestaciones de la estética religiosa del medievo siendo su rasgo diferenciador la vuelta a las ideas antiguas de la época clásica; gracias a lo cual, 2.° pudo admitir los valores puramente estéticos de la forma y su autonomía en el arte; 3.° para hacer compatibles sus posturas con las teísticas, tomó como base la estética platónica; 4.° Juan Escoto Erígena, el repereseentante más filosófico de la estética carolingia, la inscribió en un sistema metafísico, parecido al neoplatónico y dionisiano; y 5.° produjo también una

cierta aportación de ideas propias, entre ellas, la más importante concepción de la actitud estética en tanto que actitud desinteresada.

G. TEXTOS DE LOS ESTUDIOSOS DEL PERÍODO CAROLINGIO

ALCUINO, *Albini de rethorica*, 46 (Hal, 550).

1. Quid facilius est quam amare species pulchras, dulces sapores, sonos suaves, odores fragrantes, tactus jucundos, honores et felicitates saeculi? Haecine amare facile est animae, quae velut volatilis umbra recedunt, et Deum non amare, qui est aeterna pulchritudo, aeterna dulcedo, aeterna suavitas, aeterna fragrantia, aeterna jucunditas, perpetuus honor, indeficiens felicitas... Haec infima pulchritudo transit et recedit, vel amantem deserit vel ab amante deseritur: teneat igitur anima ordinem suum. Quis est ordo animae? Ut diligat quod superius est, id est Deum, et regat quod inferius est, id est corpus.

LA BELLEZA ETERNA

1. ¿Qué es más fácil que amar bellas formas, dulces sabores, sonidos gratos, olores fragantes, cosas agradables al tacto, honores y felicidad eternos? Para el alma es fácil amar estas cosas, que se desvanecen como una sombra efímera, y no amar a Dios, que es la eterna belleza, la eterna dulzura, la eterna suavidad, la eterna fragancia, el eterno placer, el perpetuo honor, la felicidad infinita... Esta ínfima belleza pasa y se desvanece: bien abandona al que la ama, bien se ve abandonada por él; que el alma observe el orden propio de ella. ¿Cuál es el orden del alma?: amar lo superior, es decir, a Dios, y gobernar lo inferior, es decir, el cuerpo.

ALCUINO, *Albini de rethorica, 43* (Halm. 547).

2. Intelligo philosophicum illud proverbium: Ne quid nimis non solum moribus, sed etiam verbis esse necessarium. Quodnam? Est et vere in omni re necessarium, quia quidquid modum excedit, in vitio est.

LA IDEA DEL ORDEN

2. Comprendo aquel proverbio filosófico: «Que nada sobre», que haya sólo lo necesario en las costumbres y en el lenguaje. ¿Por qué? Esto es necesariamente así en cualquier situación, porque lo que se aparta de su medida cae en la depravación.

RABANO MAURO, *De cleric. instit.* 17 (P. L. 107, c. 393).

3. [Artes] incommutabiles regulas habent, neque ullo modo ab hominibus institutas, sed ingeniosorum sagacitate compertas.

LA INVARIABILIDAD DE LAS REGLAS DEL ARTE

3. Las artes poseen reglas inmutables, que no fueron en absoluto establecidas por el hombre, sino descubiertas gracias a la habilidad de los inteligentes.

4. JUAN ESCOTO ERÍGENA, *De divisione naturae*, V, 36 (P. L. 122, c. 975).

4. Oculorum sensus... naturale bonum est et a Deo datum ad corporalis

LA BELLEZA SENSIBLE

4. El sentido de la vista es un bien natural dado por Dios para percibir la luz corpo-

lucis receptionem, ut per eam et in ea rationalis anima formas et species numerosque sensibilium rerum discerneret.

ral, y que a través de ésta y en ésta el alma racional distinga las formas, bellezas y números de las cosas sensibles.

SINODO DE AQUISGRAN 816, CXXXVII, *De cantoribus* (Monum. Germ. Hist., *Concilia*, vol. II, 1, p. 414).

5. Studendum summopere cantoribus est, ne donum sibi divinitus conlatum vitiis foedent, sed potius illud humilitate, castitate et sobrietate et caeteris sanctorum virtutum ornamentis exornent, quorum melodia animos populi circumstantis ad memoriam amoremque caelestium non solum sublimitate verborum, sed etiam suavitate sonorum, quae dicuntur, erigat. Cantorem autem, sicut traditum est a sanctis patribus, et voce et arte praeclarum inlustremque esse oportet, ita ut oblectamenta dulcedinis animos incitent audientium.

LA DULZURA DE LOS SONIDOS

5. Los músicos deben aplicarse con el mayor cuidado a no afear con estridencias el don que les ha sido otorgado por Dios, sino adornarlo con humildad, pureza, sobriedad y con los demás ornamentos de las santas virtudes, para que su melodía eleve el espíritu del pueblo que la escucha hacia el recuerdo y amor celestial, no sólo por la altura de las palabras, sino también por la dulzura de los sonidos que se emiten. Ahora bien, es necesario que el músico, como se ha transmitido por los Santos Padres, sea brillante e ilustre en voz y en arte, de manera que el deleite de su dulzura impulse el espíritu de los oyentes.

LIBRI CAROLINI VI, 21 (P. L. 98, c. 1229).

6. Esto, imago sanctae Dei genitricis adoranda est, unde scire possumus, quae sit ejus imago, aut quibus indiciis a caeteris imaginibus dirimatur? Quippe cum nulla in omnibus differentia praeter artificum experientiam, et eorum, quibus operentur opificia, materiarumque qualitatem inveniatur.

EL TEMA DE LA PINTURA

Bien, la imagen de la Santa Madre de Dios ha de ser adorada, pero ¿cómo podemos saber que es su imagen, o por qué señales se distingue de las otras imágenes? Porque, en efecto, no existe ninguna diferencia entre todas, excepto la experiencia del artista y de los que ejecutan la obra, y la calidad del material.

LIBRI CAROLINI, IV, 16 (P. L. 98, c. 1219).

6a. Offerentur cuilibet eorum qui imagines adorant... duarum feminarum pulchrarum imagines, superscriptione carentes, quas ille parvipendens abjicit, abjectasque quolibet in loco jacere permittit, dicit illi quis: Una illarum sanctae Mariae imago est, abjici non debet; altera Veneris, quae omnino abjicienda est, vertit se ad pictorem quaerens ab eo, quia in

6a. Se mostrarán a uno de esos adoradores de imágenes... las imágenes de dos hermosas mujeres, sin inscripción alguna; él, menospreciándolas, las aparta, y permite que permanezcan abandonadas en un lugar cualquiera. Alguien le dice: «Una de éstas es la imagen de Santa María, que no debe ser apartada; otra es de Venus, que sí debe ser rechazada». Se vuelve hacia el pintor para preguntarle, ya que son tan iguales en todo, cuál de

omnibus simillimae sunt, quae illarum sanctae Mariae imago sit, vel quae Veneris? Ille huic dat superscriptionem sanctae Mariae, illi vero superscriptionem Veneris: ista quia superscriptionem Dei genitricis habet, erigitur, honoratur, osculatur; illa quia inscriptionem Veneris, dejicitur, exprobatur, exsecratur; pari utraeque sunt figura, paribus coloribus, paribusque factae materiis, superscriptione tantum distan t.

las dos es la imagen de Santa María, y cuál la de Venus. El pintor pone en una la inscripción de Santa María, y en la otra la inscripción de Venus: aquella, como tiene la inscripción de la madre de Dios, es levantada, honrada y besada; ésta, como tiene la inscripción de Venus, es arrojada, rechazada y execrada. Ambas tienen la misma forma, el mismo color, están fabricadas en el mismo material, pero la inscripción las hace muy diferentes.

LIBRI CAROLINI, I, 2 (P. L. 98, c. 1012).

7. Imagines artificum industria formatae inducunt suos adoratores... semper in errorem.. Nam cum videntur homines esse, cum non sint, pugnare, cum non pugnent, loqui. cum non loquantur... huiuscemodi constat figmenta artificum esse, non eam veritatem, de qua dictum est: „Et liberabit vos" (Joan. VIII). Imagines namque sine sensu et ratione esse verum est, homines autem eas esse falsum est.

LA VERDAD Y LA FALSEDAD EN EL ARTE

7. Las imágenes creadas por el ingenio de los artistas siempre inducen a error a sus adoradores... En efecto, parece que son hombres, cuando no lo son, y parecen luchar, cuando no luchan, o hablar, cuando no hablan... Y así se evidencia que son ficciones de los artistas, no aquella verdad, de la que se dice: «Y os librará» (Juan, VIII). Y es cierto que las imágenes carecen de sentido y razón, pero es falso que éstas sean hombres.

LIBRI CAROLINI, III, 23 (P. L. 98, c. 1161).

8. Picturae ars cum ob hoc inoleverit ut rerum in veritate gestarum memoriam aspicientibus deferret et ex mendacio ad veritatem recolendam mentes promoveret, versa vice interdum pro veritate ad mendacia cogitanda sensus promovet. Et non solum illa, quae aut sunt aut fuerunt aut fieri possunt, sed etiam ea, quae nec sunt nec fuerunt nec fieri possunt, visibus defert.

8. El arte de la pintura, aunque se ha desarrollado gracias a que representaba el recuerdo de los hechos ante los espectadores e impulsaba al espíritu a restablecer la verdad en lugar de la mentira, sin embargo, algunas veces lleva a los sentidos a creer mentiras, en lugar de la verdad. Y no sólo representa lo que es, o fue, o pudo ser, sino también lo que no es, ni fue, ni pudo ser.

SINODO DE AQUISGRAN *811, c. 11* (*Mansi*, XIV, App. 328, col. 111, c. 11).

9. Et quamvis bonum sit, ut ecclesiae pulchra sint aedificia, praeferendus tamen est aedificiis bonorum morum ornatus et culmen.

LAS BUENAS COSTUMBRES SON MÁS IMPORTANTES QUE LAS HERMOSAS CONSTRUCCIONES

9. Y por más que sea agradable que las iglesias sean bellas construcciones, sin embargo, son más importantes que los edificios el adorno y la elevación de las buenas costumbres.

SINODO DE TOURS 813, c. 7 *(Mansi,* XIV, 84).

10. Ab omnibus quaecumque ad aurium et ad oculorum pertinent llecebras, unde vigor animi emolliri posse credatur... Dei sacerdotes abstinere debent; quia per aurium oculorumque illecebras vitiorum turba ad animum ingredi solet.

LAS TENTACIONES DEL ARTE

10. Los sacerdotes de Dios deben apartarse de todas las tentaciones que llegan al oído y a la vista, por donde puede debilitarse, al parecer, la fortaleza del espíritu; porque a través de las tentaciones del oído y la vista suele llegar al espíritu una multitud de pecados.

DECRETO DE GRACIANO, c. 3, D. 37.

11. Nonne vobis videtur in vanitate sensus et obscuritate mentis ingredi... qui tantam metrorum silvam in suo studiosus corde distinguit et congerit.

LA VANIDAD DE LA POESÍA

11. ¿Acaso no os parece que incurre en la vanidad espiritual y la oscuridad mental... el estudioso que puntúa y construye en su memoria un bosque tan extenso de versos?

DECRETO DE GRACIANO, c. 10, D. 37 (Sínodo de Maguncia 813).

12. Geometria autem et aritmetica et musica habent in sua scientia veritatem, sed non est scientia illa pietatis. Scientia autem pietatis est legere Scripturas et intelligere prophetas, Evangelio credere, apostolos non ignorare.

LA RELIGIOSIDAD ES MÁS IMPORTANTE QUE EL ARTE

12. Ahora bien, la geometría, la artimética y la música poseen la verdad de su propia conciencia, pero no es ésta la ciencia de la piedad. Por el contrario, la ciencia de la piedad consiste en leer las Escrituras, entender a los profetas, creer en el Evangelio y no ignorar a los Apóstoles.

LIBRI CAROLINI, III, 23 (P. L. 98, c. 1164).

13. Pictores igitur rerum gestarum historias ad memoriam reducere quodammodo valent, res autem, quae sensibus tantummodo percipiuntur et verbis proferuntur, non a pictoribus, sed a scriptoribus comprehendi et aliorum relatibus demonstrari valent.

LOS LÍMITES DE LA PINTURA

13. Así pues, los pintores pueden de alguna manera perpetuar el recuerdo de la historia, pero los hechos, que sólo se perciben con los sentidos y se explican con palabras, no pueden ser explicados por los pintores, sino por los escritores, y confirmados con los relatos de otros.

LIBRI CAROLINI, III, 30 (P. L. 98, c. 1106).

14. O imaginum adorator... tu luminaribus perlustra picturas, nos frequentemus divinas Scripturas. Tu fueatorum venerator esto colorum, nos veneratores et capaces simus sensuum arcanorum. Tu depictis demulcere tabulis, nos divinis mulceamur alloquiis.

LAS ESCRITURA ES MÁS VALIOSA QUE LA PINTURA

14. ¡Oh, adorador de imágenes...! Recorre tú con la vista las pinturas y sus luces, frecuentemos nosotros la Divina Escritura. Venera tú los colores artificiales, veneremos nosotros y entendamos los sentidos secretos. Deléitate tú con los cuadros pintados, deleitémonos nosotros con las palabras divinas.

JUAN ESCOTO ERÍGENA, *In. Hier. Coel. Dion.*, II (P. L. 122, c. 1608).

15. Ars poëtica per fietas fabulas allegorieasque similitudines moralem doctrinam seu physieam componit ad humanorum animorum exercitationem.

LA POESÍA EJERCITA AL ALMA

15. El arte poético, a través de historias ficticias e imágenes alegóricas, construye la doctrina moral o física, destinada a ejercitar el alma humana.

RABANO MAURO, *Carm.* 30, *ad Bonosum.* (P. L. 112, c. 1608).

16. Nam pictura tibi cum omni sit [gratior arte
Scribendi ingrate non spernas posco [laborem,
Psallendi nisum, studium curamque [legendi,
Plus quia gramma valet quam vana in [imagine forma
Plusque animae decoris praestat quam [falsa colorum
Pictura ostentans rerum non rite [figuras.
Nam scriptura pia norma est perfecta [salutis,
Et magis in rebus valet, et magis [utilis omni est,
Promptior est gustu, sensu perfectior [atque
Sensibus humanis, facilis magis arte [tenenda,
Auribus haec servit, labris, obtutibus [atque,
Illa oculis tantum pauca solamina [praestat.
Haec facie verum monstrat, et famine [verum,
Et sensu verum, iucunda et tempore [multo est.
Illa recens pascit visum, gravat atque [vetusta,
Deficiet propere veri et non fide [sequestra.

LA ESCRITURA ES MÁS IMPORTANTE QUE LA PINTURA

16. Pues aunque la pintura te parezca el arte más agradable, no desdeñes ingratamente, por favor, el trabajo de la escritura, el esfuerzo del canto, el afán y la preocupación por la lectura, pues una letra vale más que la forma vacía de una imagen, y es mejor para la belleza del alma que una falsa pintura de colores, que muestra las figuras de las cosas indebidamente. En efecto, la Sagrada Escritura es la norma perfecta para la virtud, tiene mayor valor y es más útil en todo, más evidente para el gusto literario, más perfecta para el espíritu y los sentidos humanos y más perdurable que el arte; ésta está al servicio de los oídos, los labios y la mirada, y aquélla sólo presta algún consuelo a la vista. Esta muestra la verdad en su apariencia, en la palabra y en el sentido, es agradable y duradera; aquélla mantiene una imagen fresca y soporta la carga de su vejez, se apartará rápidamente de la verdad y no será mediadora en la fe.

JUAN ESCOTO ERÍGENA, *De divisione naturae*, IV (P. L. 122, c. 828).

17. Sapiens quidem simpliciter ad laudem Creatoris naturarum pulchritudinem illius vasis, cujus phantasiam intra semetipsum considerat, omnino

LA ACTITUD ESTÉTICA

17. El sabio simplemente atribuye a la gloria del Creador y de sus obras la belleza de la vasija cuya apariencia considera en sí mismo. No le invade ninguna tentación de

refert. Nulla ei cupiditatis illecebra subrepit, nullum philargyriae venenum intentionem purae illius mentis inficit, nulla libido contaminat.

codicia, ningún veneno de avaricia mancha la intención de su alma pura, ninguna apetencia le contamina.

JUAN ESCOTO ERÍGENA, *De divisione naturae,* V, 36 (P. L. 122, c. 975).

18. Et ipso (oculorum sensu) male abutuntur, qui libidinoso appetitu visibilium formarum pulchritudinem appetunt, sicut ait Dominus in *Evangelio:* „Qui viderit mulierem ad concupiscendum eam, jam moechatus est in corde suo", mulierem videlicet appellans generaliter totius sensibilis creaturae formositatem.

LA BELLEZA Y LA APETENCIA

18. Y emplean mal este sentido de la vista los que buscan la belleza de las formas visibles con codicia, como dice el Señor en el *Evangelio:* «El que mire a una mujer deseándola ardientemente ya está cometiendo adulterio en su corazón», llamando «mujer» en general a cualquier belleza del mundo sensible.

JUAN ESCOTO ERÍGENA, *De divisione naturae,* III, 6 (P. L. 122, c. 637).

19. Pulchritudo totius universitatis conditae, similium et dissimilium, mirabili quadam harmonia constituta est ex diversis generibus variisque formis, differentibus quoque substantiarum et accidentium ordinibus, in unitatem quandam ineffabilem compacta.

SOBRE LA BELLEZA DECIDE LA UNIÓN DE LO DIVERSO

19. La belleza de todo el universo creado, de los seres iguales y diferentes, reside en la maravillosa armonía entre los distintos tipos y las diversas formas, en las diferentes clases de naturalezas y circunstancias, fundidas en una inefable unidad.

JUAN ESCOTO ERÍGENA, *De divisione naturae,* V, 35 (P. L. 122, c. 953).

20. Quod deforme per seipsum in parte aliqua universitatis existimatur, in toto non sólum pulchrum, quoniam pulchre ordinatum est, verum etiam generalis pulchritudinis causa efficitur.

LA BELLEZA DE LAS PARTES Y DE LA TOTALIDAD

20. Aquello que se considera feo por sí mismo, como una parte del universo, dentro de éste no sólo resultará bello por estar hermosamente formado, sino que también contribuirá a la belleza universal.

JUAN ESCOTO ERÍGENA, *De divisione naturae,* III, 17 (P. L. 122, c. 678).

21. Deus in creatura mirabili et ineffabili modo creatur seipsum manifestans, invisibilis visibilem se faciens, et incomprehensibilis comprehensibilem, et occultus apertum, et incognitus cognitum, et forma et specie carens formosum ac speciosum.

LO SIMBÓLICO DE LA BELLEZA

21. Dios participa en la creación de un modo asombroso e inexpresable, manifestándose Él mismo en ella, convirtiéndose de invisible en visible, de incomprensible en comprensible, de oculto en patente, de desconocido en conocido, y, careciendo de forma y belleza, en hermoso y bello.

JUAN ESCOTO ERÍGENA, *In. Hier. Coel. Dionysii* I (P. L. 122, c. 138).

22. Visibiles formas... nec propter seipsas appetendas seu nobis promulgatas, sed invisibilis pulchritudinis imaginationes esse, per quas divina providentia in ipsam puram et invisibilem pulchritudinem ipsius veritatis... humanos animos revocat.

LA BELLEZA VISIBLE Y LA INVISIBLE

22. Las formas visibles... no han de ser deseadas por sí mismas, ni son divulgadas por nosotros, sino que son figuraciones de la belleza invisible, a través de las cuales la Divina Providencia encamina al alma humana hacia la pura e invisible belleza de su propia verdad.

JUAN ESCOTO ERÍGENA, *De divisione naturae*, I, 74 (P. L. 122, c. 520).

23. Ipse enim solus vere amabilis est, quia solus summa ac vere bonitas et pulchritudo est; omne siquidem quodcumque in creaturis vere bonum, vereque pulchrum amabileque intelligitur, ipse est.

LA BELLEZA DIVINA

23. Únicamente Él es realmente agradable, pues sólo Él es la suma belleza y bondad: en efecto, todo lo que en la creación se piensa que es realmente bueno, bello y agradable, es Él.

LIBRI CAROLINI, IV, 29 (P. L. 98, c. 1248).

24. Permittimus imagines sanctorum quicunque eas formare voluerint... adorare vero eas nequaquam cogimus, qui noluerint; frangere vel destruere eas etiam, si quis voluerit, non permittimus.

EN CONTRA DE LA ICONOCLASIA

24. Permitimos que quienes así lo quieran pinten imágenes de Santos..., pero en modo alguno obligamos a adorarlas a los que no lo deseen; no permitimos que nadie las rompa o destruya por su voluntad.

SÍNODO DE FRANCFURT 794, *Canones*, II (*Mansi*, XIII, 4, 909).

25. Allata est in medium quaestio de nova Graecorum synodo, quam de adorandis imaginibus Constantinopoli fecerunt, in qua scriptum habebatur, ut qui imaginibus sanctorum ita ut deificae Trinitati, servitium aut adorationem non impenderent, anathema indicarentur. Qui supra sanctissimi patres nostri omnimodis adorationem et servitutem renuentes contempserunt atque consentientes condemnaverunt.

EN CONTRA DEL CULTO A LAS IMÁGENES

25. Se ha llevado a discusión la cuestión del nuevo sínodo de los griegos, planteada por los bizantinos, acerca de la adoración de las imágenes: se había escrito que los que no rechazaran la adoración y culto a las imágenes de los Santos, así como de la Santa Trinidad, fueran castigados con la excomunión. Nuestros Santísimos Padres no despreciaron en absoluto a los que renunciaban a esta adoración y culto, y condenaron a los que la consentían.

GREGORIO MAGNO, *Epist. ad Serenum (Mon. Germ. Hist., Epist.* II, 270, 13 y 271, 1).

26. Aliud est enim picturam adorare, aliud picturae historiam, quid

EL PUEBLO NECESITA LA PINTURA

26. Una cosa es, en efecto, adorar la pintura, y otra aprender la historia reflejada en

sit adorandum, addiscere. Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipso ignorantes vident, quod sequi debeant, in ipsa legunt, qui litteras nesciunt; unde praecipue gentibus pro lectione pictura est. Et si quis imagines facere voluerit, minime prohibe, adorare vero imagines omnimodis devita.

la pintura para ser adorada. Pues la pintura representa para los ingorantes que la contemplan lo mismo que la escritura para los que saben leer, ya que los ignorantes ven en ella lo que deben hacer, leen en ella los que no conocen las letras; por esta razón, la pintura es esencialmente para la gente una especie de lección. Y si alguien quiere crear imágenes, no se lo prohíbas nunca, pero evita por cualquier medio que adore esas imágenes.

GREGORIO MAGNO, *Epist. ad Serenum (Monum. Germ. Hist., Epist.* II, p. 195).

26a. Pictura in ecclesiis adhibetur, ut hi, qui litteras nesciunt, saltem in parietibus videndo legant, quae legere in codicibus non valent.

26a. La pintura se expone en las iglesias para que los que no conocen las letras, lean al menos con la vista en las paredes lo que no pueden leer en los códices.

SÍNODO DE ARRÁS 1025, cap. XIV (*Mansi,* vol. 19, p. 454).

27. Illiterati quod per scripturam non possunt intueri, hoc per quaedam picturae lineamenta contemplantur.

27. Los incultos contemplan a través de los trazos de la pintura lo que no pueden ver a través de la escritura.

WALAFRIED STRABO, *De rebus ecclesiasticis* (P. L. 114, c. 929).

28. Quantum autem utilitatis ex picturae ratione perveniant, multipliciter patet. Primum quidem, quia pictura est quaedam litteratura illiterato.

28. Es evidente por muchas razones cuán útil resulta el conocimiento de la pintura. En primer lugar, porque la pintura es la literatura de los incultos.

WALAFRIED STRABO, *De rebus ecclesiasticis* (P. L. 114, c. 927), VIII: *De imaginibus et picturis.*

NO SE DEBE DESPRECIAR LA BELLEZA

29. Eorum (imaginum et picturarum) varietas nec quodam cultu immoderato colenda est, ut quibus stultis videtur; nec iterum speciositas ita est quodam despectu calcanda, ut quidam vanitatis assertores existimant.

29. No hay que adorar la variedad cromática de las imágenes y pinturas con una veneración inmoderada, como creen algunos estúpidos; pero tampoco hay que pisotear su belleza con desprecio, como piensan algunos defensores de la vanidad.

LAS PINTURAS SIRVEN PARA CONMEMORAR LOS ACONTECIMIENTOS Y PARA ADORNAR LAS PAREDES

LIBRI CAROLINI, III, 16 (P. L. 98, c. 1147).

30. Nam cum imagines plerumque secundum ingenium artificum fiant,

30. Pues como las imágenes casi siempre se hacen según el talento de los artistas, de

ut modo sint formosae, modo deformes, nonnunquam pulchrae, aliquando etiam foedae, quaedam illis quorum sunt simillimae, quaedam vero dissimiles, quaedam novitate fulgentes, quaedam etiam vetustate fatescentes, quaerendum est quae eorum sunt honorabiliores, utrum eae quae pretiosiores an eae quae viliores esse noscuntur, quoniam si pretiosiores plus habent honoris, operis in eis causa vel materiarum qualitas habet venerationem, non fervor devotionis, si vero viliores eae quae minus similes sunt illorum quibus aptari parantur, injustum est, cum hae nec opere nec materia praecellunt, nec personis similes esse noscuntur, auctius propensiusque venerentur. Nam dum nos nihil in imaginibus spernamus praeter adorationem, quippe qui in basilicis sanctorum imagines non ad adorandum, sed ad memoriam rerum gestarum et venustatem parietum habere permittimus.

tal manera que ora son hermosas, ora feas, unas veces bellas y otras incluso horrorosas, algunas se parecen a lo que representan y otras son muy distintas, algunas tienen el brillo de lo nuevo y otras están ajadas por su antigüedad, hay que preguntarse cuáles son más dignas de respeto, las que se sabe que son más caras o las que son más baratas. En efecto, si las más caras son más respetables, por el trabajo o los materiales, es la calidad lo que respeta, y no el fervor de la devoción, pero sí son las más baratas, que se parecen menos al modelo que intentan reflejar, es injusto que sean veneradas cada vez más y con más benevolencia, pues ni sobresalen por el trabajo o el material, ni se parecen a las personas. Así pues, nosotros no rechazamos en las imágenes nada excepto su adoración, puesto que permitimos las imágenes en las basílicas de los Santos, no para ser objeto de culto, sino para perpetuar el recuerdo de los acontecimientos y para adornar las paredes.

HONORIO DE AUTUN, *De gemma animae*, I, c. 132 (P. L. 172, p. 586).

31. Ob tres autem causas fit pictura: primo quia est laicorum litteratura; secundo, ut domus tali decore ornetur; tertio, ut priorum vita in memoriam revocetur.

TRES FUNCIONES DE LA PINTURA

31. La pintura se hace por tres razones: primero, porque es la literatura de los laicos; segundo, para adornar la casa con su belleza; tercero, para traer a la memoria la vida de los antepasados.

GUILLERMO DURANDO, *Rationale Divinorum Officiorum*, I, 3, 4 ed. Amberes, 1614, p. 13).

32. Concilium Agathense... inhibet picturas in ecclesiis fieri, et quod colitur et adoratur in parietibus depingi. Sed Gregorius... dicit, quod picturas non licet frangere ex occasione quod adorari non debent. Pictura namque plus videtur movere animum quam scriptura. Per picturam quidem res gesta ante oculos ponitur... sed per scripturam res gesta quasi per auditum, qui minus movet animum, ad memoriam revocatur. Hinc etiam

LA PINTURA ES SUPERIOR A LA ESCRITURA

32. El Concilio de Agde... prohíbe que se hagan pinturas en las iglesias y pintar en las paredes los objetos de culto y adoración. Pero Gregorio... dice que no es lícito destruir las pinturas con la excusa de que no deben ser objeto de adoración. En efecto, la pintura, al parecer, exhorta al espíritu con más fuerza que la escritura. A través de la pintura se colocan ante la vista los acontecimientos..., pero con la escritura los acontecimientos llegan como a través del oído, que impulsa menos al espíritu y se orienta hacia el recuerdo.

est in ecclesia non tantam reverentiam exhibemus libris, quantam imaginibus et picturis.

Por eso también en la iglesia no manifestamos tanto respeto hacia los libros como hacia las imágenes y pinturas.

5. Resumen de la estética de la alta edad media

1. Dos períodos de florecimiento. En el primer milenio del cristianismo no se dieron las condiciones favorables para el desarrollo de la estética: faltaban la paz y tranquilidad indispensables para que se realizaran trabajos artísticos y científicos, no dándose tampoco un interés suficiente por las artes y las ciencias. No obstante, a lo largo de aquellos siglos, hubo dos períodos en los que el pensamiento estético ganó bastante en importancia y dio frutos notables. Estos fueron los siglos IV y V, y luego el siglo IX.

A) En el siglo IV coincidieron dos tendencias: los cristianos empezaban a fijarse en lo bello y los gentiles no habían abandonado aún aquel campo; la tradición antigua seguía estando viva y los cristianos le añadían sus propios criterios, interpretando las cuestiones estéticas desde un punto de vista nuevo. En Oriente trataron de la belleza San Basilio y, poco más tarde, Pseudo-Dionisio; en Roma, San Agustín, seguido por Boecio y Casiodoro.

B) Este interés por los problemas estéticos duró, sin embargo, poco tiempo, y fue seguido por otros siglos infecundos para esta disciplina. Hubo diversas causas que contribuyeron a aquel estancamiento, entre ellas la migración de los pueblos de Occidente y la autocracia bizantina del Oriente. La situación cambió notablemente en los umbrales del siglo IX, cuando se produjeron dos fenómenos: el renacimiento carolingio en Occidente y el movimiento iconoclasta en el Oriente. La disputa y la lucha iconoclasta se centró precisamente en los problemas del arte. Por aquel entonces, se ocuparon de los problemas estéticos Alcuino y Juan Escoto Erígena, en Occidente, y Juan Damasceno y Teodoro Estudita, en el Oriente.

Las primeras teorías estéticas de los cristianos surgieron en diversos ámbitos y, por tanto, presentaban rasgos diferentes. Las doctrinas bizantinas tenían un carácter especulativo, las occidentales eran más bien empíricas, en el Sur (en Roma) había más interés por la plasticidad, y en el Norte, en la capital de Carlomagno, los conceptos estéticos adoptaban un carácter abstracto. Mientras que los meridionales mostraron mayor comprensión por las artes plásticas, los norteños tan sólo veían en ellas un substituto de la literatura, que, por otra parte, fue el único arte del cual realmente entendían.

Si en aquel entonces hubo alguien verdaderamente competente en cuestiones estéticas, fueron justamente los estudiosos que, gracias al acceso a los viejos libros, mantuvieron durante más tiempo el contacto con los conceptos de la Antigüedad. En lo que concierne a la estética de los artistas, sólo conocemos la implicada en sus obras, ya que no se conservaron declaraciones suyas al respecto. Por otra parte, desconocemos por completo las ideas estéticas del público. Si éstas existieron, debieron ser especialmente primitivas porque, aparte de artistas y estudiosos, nadie tenía intención ni estaba verdaderamente en condiciones de ocuparse de los problemas del arte y la belleza.

2. El legado de la antigüedad. La estética de los primitivos cristianos debe mucho al mundo antiguo. Sobre todo, tomó de él los conceptos fundamentales, empezando por el concepto de lo bello. En este aspecto, se siguió considerando la belleza como una cualidad objetiva de las cosas, aunque San Basilio desistiera de tal interpretación y la entendiera como relación entre el objeto y el sujeto.

Asimismo, siguiendo a los antiguos, los estéticos cristianos tuvieron por belleza la disposición de los elementos, la armonía entre las partes. Esta fue la tesis de los Padres griegos así como de San Agustín y Boecio y, más tarde, de los eruditos carolingios.

San Agustín unió el concepto antiguo de lo bello con el del ritmo y San Basilio, queriendo conservar la idea sin renunciar al mismo tiempo al concepto neoplatónico, fundió ingeniosamente la doctrina pitagórica con la de Plotino.

La estética de los primeros cristianos asumió también el amplio concepto antiguo del arte (sin distinguir de él, igual que los antiguos, las «bellas artes») así como los criterios para evaluarlo, los objetivos que había de perseguir (Casiodoro) y las básicas distinciones conceptuales, como la distinción entre forma y contenido y entre la belleza formal y la funcional (San Agustín y San Isidoro).

3. Elementos teísticos. Los conceptos antiguos, empero, adquirieron, a la luz de la nueva ideología, un sentido nuevo y originaron nuevos problemas. Los estéticos dejaron de preocuparse por el análisis de lo bello para tratar de establecer una jerarquía de la belleza y separar la verdadera belleza de la aparente, la superior de la inferior. Conforme a sus convicciones, la belleza espiritual era para ellos superior a la corpórea, y la única belleza verdadera era la de Dios y no la del mundo. Así pues, el rasgo más típico de sus teorías fue la espiritualización y teologización de lo bello que, por otro lado, no resultará tan original si tomamos en cuenta los sistemas de Platón y de Plotino. Lo cierto es que el resplandor de la *pulchritude aeterna* cegó lo suficiente tanto a los Padres griegos como a San Agustín y a los estudiosos carolingios como para que se mostraran indiferentes a la belleza sensible.

No hubo entre los primeros cristianos discrepancias en cuanto a la idea de la belleza suprema; lo controvertible, en cambio, fue el problema de si la belleza es accesible para el hombre, si es posible obtener su representación gráfica (la «perigraphé», como la llamaban en Bizancio); éste fue precisamente el quid de la querella entre los iconoclastas y los iconólatras.

Para poder vincular la belleza humana con la divina, Pseudo-Dionisio Teodoro Estudita y Juan Escoto —apoyándose en la doctrina de Plotino— formularon sus respectivas teorías metafísicas. Fueron éstas teorías que tenían un sentido más religioso que la doctrina en que se habían inspirado, teorías que pasaban de la interpretación panteística de la estética a la teística.

4. Elementos bíblicos. Para aquellos siglos, evaluar la belleza material del mundo fue una tarea difícil y compleja que planteaba nuevos problemas: comparado con Dios, ¿se puede considerar bello el mundo? Por otra parte, siendo el mundo obra de Dios, ¿podría no ser bello? Finalmente, prevalecieron las concepciones optimistas, según resulta de las obras de San Agustín, San Basilio, Alcuino y Juan Escoto Erígena.

Sin embargo, incluso estos filósofos afirmaban que el mundo no es bello por sí mismo sino en tanto que símbolo de la belleza divina o su revelación (la teofanía). El mundo es hermoso porque encontramos en él «vestigios» de una belleza más perfecta (San Agustín); es bello en cuanto «emanación» de la belleza divina es más perfecta (Teodoro Estudita); es bello porque la existencia invisible de Dios se hace visible en el mundo (Juan Escoto); no es hermoso por complacer a la vista y los oídos sino por el orden y finalidad que reinan en él (San Basilio). No es bello en los detalles, pero lo es en su totalidad.

La convicción de que el mundo es bello no era ninguna novedad: la idea de la «pankalía» ya la habían profesado los estoicos, más la interpretación religiosa que explicaba que el mundo es bello por ser obra divina —idea bíblica que toma origen de la *Versión de los Setenta*— fue adoptada y divulgada luego por los cristianos.

A la luz de esa interpretación, la belleza del mundo se acercaba a la belleza del arte, ya que ambas eran consideradas como creaciones conscientes, realizadas para cumplir ciertos fines, sean obra de Dios o del artista. Tal manera de ver el arte, no obstante, no contribuyó a elevar su prestigio; pues para los estéticos religiosos, el arte era obra humana, por lo que su belleza tenía que ser inferior a la del mundo, que era obra divina.

5. *La manera de entender el arte.* Las teorías teísticas influyeron sobre la manera de entender el arte, cambiando al mismo tiempo la temática tratada por él: así Dios debía ser el único tema del arte. Asimismo, cambiaron los criterios para evaluar el arte, pudiendo considerarse como bueno sólo aquel arte que concordase con la ley divina y no con las leyes de la naturaleza.

En vista de lo anterior, el arte debía perseguir otros fines, convirtiéndose en modelo de vida y testimonio de la verdad, y debiendo enseñar y grabar en la memoria los acontecimientos señalados. Sólo unos pocos escritores cristianos, al tratar del arte, se acordaban también de que las obras artísticas podían y debían «adornar las paredes».

La antigua postura intelectual frente al arte y la nueva postura teística, condujeron a la conclusión de que éste debe ser no sólo obra del artista sino también del estudioso: la ejecución de una obra pertenece al artista, mientras que la fijación de su contenido corresponde al teólogo.

Todas estas teorías fueron o bien manifestadas en los escasos textos estéticos de la época, o bien implícitamente incluidas en numerosas obras del arte medieval.

En la concepción religiosa de la estética, la teoría mimética del arte fue desplazada al segundo plano, abriendo paso a otra, cuyas primeras premisas advertimos en las doctrinas de San Agustín y de los estudiosos carolingios, que afirmaba la existencia de otras artes en las que no se trataba de la imitación sino de lo bello. En Bizancio, en cambio, nació una teoría del arte figurativo, la más mística y trascendente de las conocidas por la historia: las imágenes de Dios son emanación precisa de la divinidad y, por tanto, en sí mismas son divinas.

Pero tanto el arte de los gentiles como el nuevo arte cristiano, no siempre siguieron los ideales de la teoría teística, lo que despertó la desconfianza cuando no la aversión de los gobernantes y guardianes de la fe. En el pensamiento antiguo, en las doctrinas de Platón o de Epicuro, ya habíamos observado la misma desconfianza hacia las artes, pero ésta no fue más que una tendencia marginal. En la Edad Media, en cambio, fue una corriente predominante que incluso pasó del arte a la belleza, según lo testimonia la obra de Boecio; (Boecio en efecto tenía la belleza por superficial y por una propiedad insignificante). Pero entre los mejores escritores cristianos, desde los Padres griegos hasta los humanistas carolingios, hubo también un grupo de partidarios del arte y la belleza, y su autonomía quedó confirmada por el Código Teodosiano y la doctrina filosófica de Juan Escoto.

6. *La actitud del hombre hacia el arte.* La nueva época mostró menos interés por cuestiones estéticas que la antigua, salvo una sola excepción: la actitud del hombre hacia lo bello. Los estéticos cristianos, San Agustín y Juan Escoto en particular, trataron de definir la actitud adecuada y necesaria para poder percibir y evaluar lo bello, o, en términos modernos, trataron de definir la actitud propiamente estética. De acuerdo con las tendencias trascendentes de la época, aquellos pensadores sostenían que es imposible percibir la belleza exclusivamente con los sentidos, que para lograrlo son precisas también la memoria y la razón. Así, insistían en que la belleza no puede ser percibida por cualquiera sino por quien —según señaló San Agustín— posee un sentido innato del ritmo, siendo además necesaria para advertirla, según decía Escoto, una actitud por completo desinteresada.

II. La estética de la baja Edad Media

1. Condiciones de desarrollo

1. El sistema jerárquico. La Edad Media es, desde el punto de vista terminológico, un concepto ambiguo y a veces hasta equívoco. En el sentido más amplio se abarca con él la historia de todos los territorios en el período que media desde fines de la Antigüedad, hasta los tiempos modernos, es decir, desde el siglo IV hasta el XIV. En el sentido más restringido, la Edad Media concierne sólo a los territorios en los que surgieron, en aquellos siglos, formas de organización social y de cultura nuevas, es decir, tan sólo Europa occidental. En este segundo sentido, pertenecen al medioevo Casiodoro y Alcuino, pero quedan excluidos de él los estéticos bizantinos. Y, finalmente, en el sentido más limitado del término, la Edad Media da nombre, únicamente, a la época tardía de aquel período que ya conocía las formas nuevas, es decir, el período que se inicia con el segundo milenio.

La estética presentada hasta ahora no es medieval en este sentido restringido del término. Lo será, en cambio, la que nos proponemos exponer a continuación.

Dado que las formas de cultura, arte y estética «medievales», en el sentido restringido del término, quedan en dependencia directa del sistema vigente en aquella época, debemos empezar por examinar dicho sistema.

En la Europa medieval, junto a las secuelas del sistema romano, persistían los restos del nuevo orden impuesto por las tribus germánicas. En su totalidad, no obstante, aquel sistema naciente —el sistema feudal— fue un fenómeno nuevo, distinto tanto del romano como del germánico, siendo su característica más propia la organización jerárquica de la sociedad. El poder y los privilegios se concentraban en manos de una sola clase social, que estaba muy por encima de las demás y que, a su vez, también tenía una organización jerárquica: la sucesiva jerarquización entre señores feudales.

Los soberanos premiaban la fidelidad de sus vasallos con la entrega de tierras, única riqueza de importancia en aquella época paupérrima, y junto con la tierra, los señores feudales recibían la potestad administrativa, jurídica y política. A cambio de sus privilegios, aquellos señores cumplían ciertos deberes militares, así que eran a la vez terratenientes y caballeros; la tierra constituía su base económica, y las artes marciales eran su profesión. Dedicados a la guerra y al control ejecutivo del poder, aquellos hombres no se ocupaban directamente de la tierra, que era cultivada por los villanos. Como antaño los esclavos, ahora los campesinos hacían posible la vida cul-

tural y artística de sus señores, actividades en las que ellos mismos, abrumados por el trabajo, no podían participar. Sin embargo, los señores feudales tampoco se dedicaban personalmente a las ciencias o al arte. Su ideología despreciaba semejantes actividades, mientras que las guerras y la vida política les ocupaban directamente. Sin embargo, constituían el estamento social que concentraba en sus manos el poder, los medios y la fuerza y, por tanto, es lógico que imprimieran su huella en la creación artística y poética de la época. Esto no se refiere sólamente al período en el que ellos mismos se dedicaron a cultivar el arte —como ocurrió en Provenza en los siglos XI y XII—, sino también a los tiempos en que lo dejaron en manos de otros grupos sociales.

2. *La iglesia y el concepto trascendente de la vida.* Como acabamos de señalar, el estado llano no podía ocuparse de las ciencias ni del arte, mientras que los nobles se mostraban reacios a hacerlo. Fue, pues, la Iglesia la que se ocupó de ambas actividades. Durante varios siglos, sólo los eclesiásticos y, en particular, los monjes, dispusieron del ocio y preparación indispensables para cultivarlas. Y fue también la Iglesia la que marcó las ciencias y el arte de la época con el universalismo romano por un lado, y el concepto trascendente de la vida por otro.

3. *La reurbanización.* Mientras tanto, las condiciones económicas iban favoreciendo el desarrollo de otro estamento social: la burguesía. Tras la casi total desaparición de la ciudad, en el siglo IX comenzó el proceso de reurbanización de Europa, y en torno a los castillos comenzaron a crecer los burgos.

Las condiciones de vida condujeron a la aparición del intercambio comercial, a que los menestrales y artesanos se concentraran en las ciudades y se especializaran en sus respectivos oficios a que se diera la división de trabajo entre la ciudad y el campo, a que renaciera el comercio en calidad de profesión, a que se crearan gremios de artesanos y guildas de comerciantes, en una palabra, a que naciera la burguesía, que fue ganando en fuerza y en riqueza y que, a partir del siglo XII, emprendió la lucha por su emancipación.

Fue inevitable que dicho proceso influyera en las vicisitudes del arte y de la ciencia. A fines de la Edad Media, la burguesía junto con la nobleza y con la Iglesia, constituía un importante factor de la vida social: junto a la civilización feudal y monástica nació la urbana, y junto a los eclesiásticos, ahora también los burgueses fueron artistas, arquitectos, escultores, pintores, compositores, escritores y científicos. Y la burguesía más pudiente, que disfrutaba de menos privilegios que la nobleza, pero llevaba una vida más tranquila y de mayor bienestar, tratando de conseguir un adorno artístico para su existencia, financiaba el arte en todas sus manifestaciones.

volver línea

Pero el arte de los burgueses, creado por ellos y para ellos, tuvo que diferir del caballeresco y del monástico: fue así un arte que carecía del romanticismo de los primeros y de la trascendencia de los segundos.

4. *La evolución del medioevo.* No obstante el conservadurismo tan propio del feudalismo, la Edad Media no fue un tiempo de parálisis, realizándose en ella un proceso continuo de transformaciones sociales, políticas e ideológicas. Gracias al trabajo de los campesinos, más efectivo que el de los esclavos, mejoró la agricultura, florecieron los telares y la elaboración de metales, se intensificó el comercio, y las cruzadas facilitaron el contacto con países y culturas alejadas. De este modo nuestras grandes naciones, los centralizados países modernos europeos, así como las modernas clases sociales, ya se fueron formando poco a poco durante la Edad Media.

Hacia el final de los tiempos medios comenzaron a producirse diversas revoluciones y el sistema feudal comenzó a tambalearse. En 1215, en Inglaterra, se proclamó la Carta Magna; en 1302 se convocaron en Francia los primeros Estados Gene-

rales, con participación de la burguesía. Germinaba la Reforma, y así se abría una brecha en el poder eclesiástico.

Todo ello significa que empezaban a resquebrajarse los fundamentos más sólidos del sistema medieval. No es pues de extrañar que al final de esta época, el arte y la estética medievales tuvieran otro carácter que al principio.

5. Características del medievo. No obstante lo anterior, hubo ciertas características que persistieron a lo largo de todos los siglos medios. Entre ellas destacan la organización feudal y la enseñanza trascendente de la Iglesia, fenómenos que causaron que los modos de pensar y de vivir fueran en su generalidad jerárquicos y religiosos.

El cristianismo medieval adquirió diversas formas: así, fue jurídico-eclesiástico y místico; fue evangélico, profesando el amor y la paz, y fue apocalíptico, divulgando la terrorífica imagen del fin y del castigo. Mas nunca dejó de ser la fuerza motriz de aquella época, mientras que sus enseñanzas nunca perdieron su carácter jerárquico y trascendente.

Durante todo el Medievo, la Iglesia fue el elemento fundamental de la cultura intelectual y artística. El caballero feudal pasaba su vida dedicándose a las artes marciales, el campesino labraba la tierra y antes de que se consolidase la burguesía, sólo el monasterio y la catedral disponían de condiciones y tiempo favorables para poder meditar sobre las artes y las ciencias. En un grado mucho mayor que en las épocas anteriores y posteriores, la cultura ostentaba un carácter religioso. Y casi todo el arte —la arquitectura, la pintura, la escultura, las artes ornamentales, así como la música, la poesía y el teatro— era religioso en cuanto a su temática y eclesiástico en cuanto a su destino.

El arte era creado pues por la Iglesia y para la Iglesia; la Iglesia le proporcionaba todo lo necesario: la orientación, los temas y los medios materiales. Y el artista encontraba incentivos e inspiración en la Iglesia y en la religión. Pero no sólo en éllas [a]. Su dependencia de la religión y de la Iglesia fue enorme, mas no exclusiva. Una dependencia casi absoluta la sufrió en cambio la teoría del arte que —igual que todo saber de los de entonces— estaba en manos de los eclesiásticos, los únicos que disponían de las condiciones idóneas para ocuparse de ella.

Otro rasgo característico de los tiempos medios fue su universalismo. No se habían consolidado todavía las naciones y menos aún la conciencia nacional. Las diferencias entre países, provincias, tribus y capas sociales, eran relegadas a una posición marginal en vista de la unidad de la iglesia universal. Dichas diferencias penetraron, hasta cierto punto, en el arte, mas no en su teoría, cuya universalidad era garantizada por el latín, la tradición y la enseñanza de la Iglesia. Asimismo, determinaba dicho universalismo el sistema corporativo medieval, que veía en el hombre a un representante de su corporación más que un individuo autónomo.

Todos estos factores contribuyeron a que la ciencia y el arte medievales cobraran un carácter impersonal y unificado, y que fueran cultivados conforme a normas universales, por países y generaciones concebidos anónima y jerárquicamente. Así, tanto la teoría del arte como el arte mismo, fueron —a lo largo de aquellos siglos— entendidos de manera universal.

Otra característica particular de la Edad Media es el papel que quedó asignado al arte, que no sólo no fue marginado como se hubiera podido esperar, dadas las fuertes presiones religiosas y morales de la época, sino que, al contrario, empezó de nuevo a florecer. Los historiadores del arte, así como los de la cultura, coinciden en

---

[a] P. Francastel, *L'humanisme roman*, «Publications de la Faculté des Lettres de l'université de Strasburg», fasc. 96, 1942.

afirmar que el arte es el verdadero título de gloria de la época feudal, pues fue precisamente en él donde la época halló su más plena expresión, y en él convergieron y se manifestaron reunidas todas sus aspiraciones [a]. Y junto con el arte, también el pensamiento estético ocupó en la Edad Media una posición privilegiada.

6. La estética de las artes particulares y la estética filosófica general. El pensamiento estético de la Baja Edad Media no refleja mayores discrepancias de un país a otro, aunque se desarrollara tanto en Francia como en Inglaterra o Italia.

Advertimos, en cambio, considerables diferencias cronológicas. En las primeras centurias las ideas estéticas son más bien escasas; el pensamiento estético nace en el siglo XII y florece en el XIII, para volver a ser marginal en los siglos XIV y XV. Así pues, el auge de la estética medieval lo constituyen los siglos XII y XIII.

La diversidad de opiniones y posturas existente en dicha estética tiene su origen y se explica por el hecho de que una parte de las mismas surgió del análisis del arte y la otra del sistema filosófico general. Las primeras concepciones, concernientes a la teoría estética de la poesía, de la música y de las artes plásticas, fueron formuladas antes que las emanadas de la filosofía, y por ello nuestra exposición ha de seguir este orden.

2. La Poética

1. Clasificación de las artes. En la Edad Media, se trataron las artes por separado, como si no tuvieran nada en común, y se dedicó escasa atención a compararlos y clasificarlas. En general, resultaba suficiente la antigua división de las artes en liberales y artesanales, completada a veces por la de artes teóricas, prácticas y productivas, que Casiodoro había copiado de Quintiliano. Ni siquiera se veía la necesidad de recurrir a la división platónico-aristotélica de las artes en productivas y representativas.

No obstante, surgieron en la Edad Media al menos dos ideas originales al respecto. Una de estas clasificaciones fue realizada por el ilustre humanista y místico del siglo XII, Hugo de San Víctor, y la otra por un escritor por lo general poco conocido, Rodolfo de Longo Campo o de Longchamps, al que llamaban l'Ardent [b]. La primera constituyó el punto final de las clasificaciones antiguas de las artes y la segunda abrió paso a las modernas.

Hugo se basó en la clasificación de Quintiliano y conservó su división de las artes en teóricas, prácticas y productivas. Estas últimas las denominó «mecánicas» y realizó un análisis muy detallado de las mismas. Además, siguiendo la concepción intelectualizada del arte iniciada por Boecio, quien lo separó del concepto de producción para acercarlo al de habilidad, Hugo añadió un cuarto tipo: las artes «lógicas». Las artes de interés para la estética fueron, en la clasificación de Hugo —igual que en las antiguas— adjudicadas a diversas ramas de su división: la música formaba parte de las artes teóricas, la retórica se encontraba entre las lógicas y las artes plásticas se hallaron en el grupo de las artes mecánicas.

En lo que atañe a estas últimas, Hugo introdujo dos ideas nuevas. Primero, realizó una jerarquización de las artes plásticas contraponiendo las artes principales a las subordinadas. La arquitectura era para él un arte principal, complementado por la pintura y la escultura. Y, en segundo término, al contrario de los modelos antiguos, incluyó entre las artes a la poesía. Bien es verdad que no la consideró como

[a] M. Blochs, *La société féodale*, París, 1940 (ed. esp. *La sociedad feudal*, Akal, Madrid, 1987).
[b] M. Grabmann, *Geschichte der scholastischen Methode*, vol. II, 1909-1911, p. 252.

un arte íntegro e independiente, pero al menos la calificó de *appendix artium* y la adjudicó a las artes lógicas.

2. *La inclusión de la poesía entre las artes.* La clasificación de Rodolfo fue mucho más radical. Abandonó las viejas divisiones repetidas durante tantos siglos y, aplicando un criterio nuevo, distinguió cuatro tipos de artes: la filosofía, la oratoria, la mecánica y la poesía. La filosofía abarcaba todas las ciencias, excepto la lógica y la gramática, que se incluyeron en la oratoria, y la mecánica comprendía todas las artes que crean productos materiales. Junto a éstas figuraba la poesía, y no en tanto que «apéndice» de las artes, sino ya como un arte independiente.

La división realizada por Rodolfo constituía al mismo tiempo una clasificación de las bellas artes: la música pertenecía a la filosofía, las artes plásticas a la mecánica, la retórica a la oratoria, y la poesía era una disciplina autónoma.

De esta suerte, Rodolfo rompió con el viejo esquema. Desde hacía siglos la poesía había tratado al igual que las demás artes: la poética establecía sus reglas del mismo modo que las restantes teorías del arte y, sin embargo, por costumbre e inercia, no se la solía clasificar como tal. La rectificación de esta vieja postergación fue iniciada por Hugo de San Víctor, y Rodolfo concluyó su empresa.

Este reconocimiento clasificatorio de la poesía se debía más a sus antiguos logros que a los contemporáneos, porque el momento en que dicho arte quedó incluido entre los demás no fue precisamente ningún momento glorioso de su historia. Los siglos cumbres del Medievo, que engendraron el magnífico arte gótico y la filosofía escolástica, resultaron muy poco fértiles para la poesía. La gran poesía religiosa había sido creada mucho antes, los himnos latinos cantados en las iglesias del siglo XII o XIII fueron obra de las centurias anteriores, sin que fueran necesarios otros nuevos. Pero los méritos de la Baja Edad Media para con la poesía son de otra índole, pues fue precisamente aquella época la que abrió una brecha en lo más característico del medievo: el teatro rompió con el latín, y la poesía lírica abandonó la temática religiosa [a].

3. *La Lírica profana.* Cuando la poesía profana hizo su aparición, no gozaba ni de protección ni de respeto, siendo en principio cultivada por los «goliardos» que de este modo se ganaban la vida, así como por los juglares, muy numerosos, que eran a la vez titiriteros y cantantes. Ya hacia el año 1000 existía en Francia un gremio de juglares. Menos cultos que los goliardos, empleaban las lenguas vernáculas, y su repertorio estaba compuesto por canciones líricas, así como por crónicas épicas de señaladas hazañas. Pero su oficio de poetas fue más bien despreciado, hasta el momento en que el componer versos se puso en boga entre la nobleza.

La moda se extendió especialmente en Provenza, donde los caballeros-poetas eran llamados trovadores; éstos existían también en el norte de Francia, donde se les dio el nombre de trouvères, y en los territorios germánicos donde fueron llamados Minnesänger. Todos ellos eran caballeros feudales pertenecientes, en su mayoría, a las capas más altas de la sociedad, y hasta hubo entre ellos algunos monarcas, como Ricardo Corazón de León o Federico II.

La poesía trovadoresca floreció durante dos siglos: Guillermo IX, duque de Poitiers, escribió sus poemas a finales del siglo XI, el rey Ricardo en el XII, y el emperador Federico en el siglo XIII.

---

[a] R. de Gourmount, *Le latin mystique*, 1922. M. Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, 3 vols. 1911-1931. E. Faral, *Les arts poétiques du XII et du XIIIs*, 1923. F. J. E. Raby, *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, 3 vols., 1934. H. H. Glunz, *Die Literaturästhethik des europäischen Mittelalters*, 1937. J. de Ghellink, *Littérature latine du Moyen âge*, 1939, *L'essor de la littérature latine au XII s., 2 vols., 1946. E. R. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948. E. Garin, *Medievo e Rinascimento*, 1954.

Pero las guerras religiosas del siglo XIII pusieron fin a la poesía de los trovadores. Así Guiraut Riquier (muerto en 1292), uno de los últimos trovadores, pudo escribir que «la canción debe expresar alegría, mientras que yo estoy abatido por la tristeza de haber venido a este mundo demasiado tarde».

La creación de aquellos poetas fue muy abundante. Los filósofos conocen al menos 2.600 poemas de trovadores compuestos para 264 melodías, y unos 4.000 poemas de trouvères para unas 1.400 melodías.

Esta poesía iba siempre muy unida a la música, siendo poesía cantada y no recitada, en la que la música y el texto formaban un conjunto inseparable. «Un poema sin música es como un molino sin agua», escribió el trovador Folquet de Marsella (m. 1231).

En cuanto a sus formas, proceden de la antigua poesía religiosa, utilizándose comúnmente el estribillo, tomado prestado de la letanía, y en otras ocasiones las características propias de las secuencias y los himnos. Eran, no obstante, composiciones verdaderamente nuevas gracias a su contenido. A diferencia de la poesía religiosa y eclesiástica de los primitivos cristianos, su temática era profana, componiéndose principalmente de baladas y cantos de amor. Y como era una manifestación espontánea de los sentimientos y los problemas cotidianos de la vida, era natural que éstos fueran expresados en las lenguas nacionales. No tenía ya que cumplir —como la poesía anterior— tareas didácticas ni de culto. Su función era de orden estético e informativo, y en este aspecto complementaba, con la estética que por sí misma implicaba, la teoría expuesta en los tratados.

No era pues una poesía mística sino de expresión de lo bello y fue esto precisamente lo que contribuyó a que en la Edad Media desaparecerá el antiguo contraste entre poesía y arte, entre la poesia entendida como inspiración de lo divino y arte de escuela.

4. *Los Misterios.* A diferencia de la poesía, el teatro medieval sí fue religioso y eclesiástico. Los misterios, que eran su repertorio, nacieron —igual que el teatro griego— del culto, y formaban parte de los ritos religiosos. En su mayoría, eran representados en las iglesias por sacerdotes, diáconos y niños del coro, y las mujeres no intervenían en ellos. La forma de los misterios, en especial el diálogo, provenía de los oficios, y el argumento trataba sobre la vida de Jesucristo y de los santos.

Los misterios nacieron de la necesidad de representar materialmente las creencias religiosas. En realidad, no eran espectáculos sino ritos. No tenían público sino participantes. Hablaban los intérpretes, mas participaban en ellos —igual que ocurre en el rito— todos los presentes.

Los misterios eran cuestión de culto, de la fe, de la vida social y religiosa. Por un lado pertenecían al arte, pero al mismo tiempo, en tanto que ritos, formaban parte de la religión. Igual que los oficios litúrgicos, se servían de la palabra y de la música, por lo que no eran un teatro puramente literario; la Edad Media desconocía este género.

Conceptualmente, el misterio estaba emparentado con la tragedia griega, pero su religión era distinta: más transcendental, más distante de los problemas de lo bello, concentrada en los problemas de la salvación. Trataba, por tanto, de asuntos sobrehumanos, a diferencia de las tragedias griegas que concernían a problemas genuinamente terrenos. En fórmula de Renan, entre el hombre medieval y su arte se interponía la *Biblia,* que privaba a dicho arte de su carácter directo.

Tan sólo a fines del Medioevo experimentó el teatro una laización, surgiendo comedias de tema profano, y aunque hasta el siglo XVI los religiosos no dejaron de participar en las representaciones, apareció también el actor profesional. La primera noticia acerca de una compañía de actores —su nombre era aún religioso: *Confrérie*

de la Pasión— y de un teatro estable montado en el hospital de la Santa Trinidad de París, proviene del año 1402. Todo ello afectaría a las estructuras antiguas, poniendo en duda la razón de ser del teatro existente hasta entonces.

Igual que lírica de los trovadores, también los misterios implicaban cierta estética. La poesía trovadoresca era manifestación y expresión de la vida, mientras que los misterios constituían un rito. Se podría suponer que la teoría de la poesía formulada en el Medievo se basaba en la creación de su tiempo y propagaba su poética, pero en la realidad ocurrió lo contrario. Los eruditos que crearon aquella estética ni siquiera repararon en la poesía contemporánea: los misterios, en tanto que ritos, estaban, a su modo de ver, muy por encima de la poesía, mientras que a la lírica profana la tenían por muy inferior. Respetaban, en cambio, la teoría antigua, cuyos restos perduraron hasta sus días, y de ella asumieron sus conceptos y tesis fundamentales, a consecuencia de lo cual su estética distaba tanto de la lírica trovadoresca contemporánea como de los misterios.

5. *Ars poeticae.* La poética medieval, obra de eruditos y estudiosos, apuntaba intencionadamente hacia la poesía del pasado. Pero aparte de la obra de los clásicos tenía otro modelo de perfección, la *Sagrada Escritura.*De este modo, disponiendo de tales modelos, la teoría medieval tuvo que diferir de las clásicas. Además, las necesidades contemporáneas le plantearon un objetivo especial. En una época en la que el arte de escribir llegó a convertirse en un saber excepcional, sólo accesible para un grupo muy restringido, resultaron indispensables las instrucciones sobre cómo escribir. Así pues, los primeros tratados sobre teoría de la literatura fueron dedicados al *ars dictaminis,* o sea, al arte de escribir en general, ya que se llamaba *dictamen* cualquier obra literaria *(dictamen est cujuslibet rei tractatus)* tanto en verso como en prosa [1]. Un *Ars dictaminis* (hasta hoy inédito, por cierto) fue compuesto, entre otros, por el eminente filósofo Bernardo Silvestre.

Tan sólo a fines del siglo XII empezaron a aparecer con más frecuencia algunos tratados dedicados exclusivamente a la poesía, manuales del arte poético, llamados «poetrías» o *artes poeticae.* Se ha conservado hasta nuestros tiempos un tratado en verso compuesto en el siglo XI por Marbod (1035-1123) titulado *De ornamentis verborum,* otro de Conrado de Hirsau (del siglo XII), y el *Ars versificatoria* de Meteo de Vendôme (nacido en 1130). De las obras posteriores (siglo XIII) se conocen: la *Poetria nova* de Juan de Garlande (1195 h. 1272), una *Poetria* de Godofredo de Vinsauf (n. 1249) y otra de Gervasio de Melkley (n. 1185). La mayoría de dichos tratados proviene de los círculos de Orleáns y de París, y todos ellos se basaron e inspiraron en poéticas y retóricas antiguas, no siendo sino recopilación y repetición de sus conceptos y clasificaciones, a los que a veces añadían alguna que otra observación o idea nueva [2].

6. *Clases de poesía.* El arte de la palabra *(sermo, oratio)* solía dividirse en prosa y poesía. La poesía era clasificada como tal en base a su forma y contenido. Mateo de Vendôme la definió como la habilidad para dar forma métrica a un discurso serio e importante *(Poësis est scientia, quae gravem et illustrem orationen claudit in metro)*[2], lo que era una variante de la definición griega formulada por Posidonio. Además definió el poema *(versus)* como un discurso puesto en forma métrica, adornado con ideas y palabras hermosas, en el que no hay nada insignificante o que sobre el conjunto [3].

---

[2] *E. Faral, Les arts poétiques du XII et du XIII siècle,* 1923. G. Mari, *Tratatti medievali di ritmica latina,* 1899. Sobre Juan de Garlande: J. B. Hauréau, *Notices et extraits des manuscrits, de la Biblioteque Nationale,* vol. XXVII, París, 1879. E. Habel, *Johannes de Garlandia,* en «Mitteilungen der Gesellschaft für deutsche Erziehungs-und Schulgeschichte», 1909. G. Mari, en «Romanische Forschungen», XIII, 1902 (texto de la *Poetria*).

Algunos de estos enunciados nos indican que para los tratadistas medievales en la poesía más importante que la selección adecuada y disposición de las palabras era la composición musical y la expresión acertada de las cualidades de las cosas: *elegans iunctura dictionum* y *expressio propietatum.* Pero en otras ocasiones, sobre todo cuando había que separar la poesía de la prosa y en especial de la historia, estos mismos autores volvían a las tesis antiguas y sostenían que la poesía era un tipo de escritura que inventaba y no observaba la verdad. Así Conrado de Hirsau llegó a escribir que el poeta es *fictor* y *formator,* que habla *pro veris falsa* [4].

Las poéticas mediavales se preocuparon insistentemente por dar una clasificación detallada de la literatura. De este modo, la *Poetria* de Juan de Garlande presenta cuatro clasificaciones realizadas desde diversos puntos de vista.

a) Desde el punto de vista de la forma verbal, divide la literatura en poesía y prosa. En la prosa distingue la «tecnográfica», es decir, la científica; la histórica, es decir, la narrativa; la epistolar, y la rítmica. Esta última correspondía a lo que posteriormente se denominaría prosa literaria.

b) Desde el punto de vista del papel del autor, y siguiendo los modelos antiguos, divide la literatura en imitativa *(imitativum-dramatikón)* descriptiva *(enarrativum, exegematikon)* y mixta *(mixtum, didascalikon).* En la primera, el autor habla por sus protagonistas y en la segunda, en nombre propio.

c) Desde el punto de vista de la verdad, distingue tres tipos de literatura, también conocidos en la Antigüedad: *historia, fábula* y *argumentum.*

d) Desde el punto de vista de los sentimientos que expresan, divide las obras poéticas en tragedias (que empiezan alegremente y terminan con tristeza) y comedias (que empiezan tristemente y terminan con alegría).

7. Las reglas, el talento y la gracia. Las poéticas medievales sostenían que la creación literaria exige la teoría, la práctica y la lectura. O, en otras palabras, hacen falta el conocimiento de las reglas, el talento del autor, y el conocimiento de libros de buenos autores que han de servir de modelo. Este último requisito, tan característico del Medievo, fue añadido por los tratadistas de la nueva época; las poéticas antiguas desconocían dicho postulado.

No obstante, lo que más apreciaban las «poetrías» medievales fue la teoría, lo que significa que se creía que la creación literaria estaba sujeta a reglas universales. Por ello, se intentó someter a reglas toda creación, y formular teorías que cubrieran todas sus posibilidades. Godofredo, por ejemplo, elaboró nueve maneras de empezar una narración, como si no pudiera haber más.

La convicción de que, en lo que atañe a las normas, la poesía no difiere en nada de las otras artes y de que es cuestión de reglas, era típica de la poética medieval. Sin negar la necesidad del talento *(ingenium)* y experiencia *(exercitium)* por parte del poeta, se creía que el valor de su obra depende, en un grado mayor, de la observación de las reglas. Y se valoraba una obra más por lo que en ella era fruto del intelecto que de la inspiración; no se apreciaba lo que distinguía al poeta del científico sino justamente lo que tenían en común.

La estética antigua ya había sometido el arte a las reglas, mas la poesía no estaba incluida entre las artes. Si a pesar de ello se habló de reglas poéticas, fue en contra de sus mismos principios. La estética medieval, en cambio, al incluir la poesía entre las artes no veía ningún inconveniente en dictarle reglas.

Dada la interpretación racional de la poesía, las poéticas medievales exigían que fuera un arte comprensible, escribiendo Juan de Salisbury que los poetas no deberían enorgullecerse de que sus obras resultaran incomprensibles cuando no iban acompañadas de comentarios. Pero en desacuerdo precisamente con esta exigencia militaba otro postulado de la poética medieval, que exigía que la buena poesía había

de tener un sentido alegórico, para que mediante lo sensible expresara lo suprasensible. Y como el sentido alegórico no puede ser captado de inmediato, hallamos en la poética medieval también la afirmación de que «las mejores canciones son las que al principio resultan incomprensibles».

8. La razón, los oídos y el uso. La poética medieval entendía de manera muy amplia y polifacética el aspecto subjetivo de la poesía y los efectos ejercidos por ella en el oyente y el lector. Así se sostenía que la poesía debe y puede satisfacer diversas necesidades y afectar a varios sentidos. La forma versificada facilita la comprensión, ayuda a concentrar la atención y contrarresta el cansancio [4a] El contenido de la poesía en cambio, le afecta de otra manera, pues la poesía debe enseñar y a la vez solazar. El poema ha de proporcionar regocijo a los oídos y a la mente: *esto quod mulcet animum, sic mulceat aurem,* al decir de Godofredo [5]. La poesía es juzgada tanto por los oídos como por la razón, mas éstos no son suficientes para ello —sostenía el mismo autor—, por lo que el juicio acerca de una obra poética debe ser emitido juntamente por la razón, los oídos y el uso [6].

La idea de que es también el uso el que juzga la poesía fue idea original de los teóricos medievales, quienes mantienen que no puede gustar lo que va en contra del mismo. Y hasta se llegó a considerarlo como el factor decisivo al evaluar una obra de arte: *iudex... summus qui terminet-usus.* Pero los tratadistas medievales tenían en cuenta que los gustos y costumbres difieren no sólo de una época a otra, sino también de un círculo social a otro. Así pues, en la objetiva y racionalista poética medieval cupo también cierta dosis de relativismo.

9. La elegancia. Las cualidades objetivas de la poesía medieval eran también interpretadas de modo polifacético. Las teorías medievales exigían que la poesía fuera portadora de valores diversos, y se podría esperar que los más importantes fuesen los religiosos, mientras sucede que éstos ni siquiera se mencionaban. ¿Será quizá porque era éste un requisito tan obvio que no valía la pena ni aludirlo? ¿O quizá pertenecían dichos valores al campo de la teología y no al de la poética?

Los valores exigidos por las poéticas medievales son semejantes a los que ya habían apreciado los antiguos, es decir, la moderación (*moderata venustas,* como la llamó Godofredo) y la conveniencia, o concordancia entre las palabras y el contenido (los escritores medievales llamaban *congruum* lo que los antiguos habían denominado *aptum* y *decorum*).

Los valores fundamentales de la literatura eran el placer, la belleza y la utilizad [7]. En otras ocasiones se exigía de la poesía la elegancia, composición y dignidad [8]. Pero más que las antiguas, las poéticas medievales ensalzaban la elegancia [9]. Aquel ideal de los poetas y teóricos del siglo XII y la exigencia principal de las poéticas significaba refinamiento, perfección, acabado irreprochable y expresión adecuada *(elegantia est, quae facit ut locutio sit congrua, propria et apta)* así como gracia y lenguaje florido, postulados contrarios a la austera belleza clásica. Así que la «elegancia» abarcaba en su conjunto los valores principales de la poesía y era claro sinónimo de perfección.

Concretamente, se entendía la elegancia como cualidad de la forma y el contenido. Así escribía Mateo de Vendôme que la elegancia del poema estriba en la belleza del contenido interior, en el ornato exterior de las palabras o en la expresión verbal del contenido [9]. *Venustas interioris sententiae* significaba el contenido y *superficialis ornatus verborum* y *modus dicendi* la forma. De esta suerte, la poética medieval realizó una distinción que en la Antigüedad apenas había germinado: separó la forma del contenido y sus respectivos valores fueron analizados por separado.

10. La forma de la poesía. La poética medieval tenía la forma, es decir, la sonoridad del ritmo *(dulcisoni numeri)* y la hermosura de las palabras *(verba polita),*

por una belleza superficial *(superficialis)*, por un adorno *(ornatus)* comparable por ejemplo a «una guarnición de perlas». Y sin embargo, dicho adorno externo era considerado de importancia primordial en lo que respecta a la poesía.

Cabe subrayar que se distinguían dos clases de aquella forma exterior: la acústica y la intelectual. El valor de la forma acústica residía en su sonoridad [10], ritmo, musicalidad y dulzura de sonido *(suavitas cantilenae)*. Era ésta una cualidad propia de la música, pero se decía un buen poema de *nihil aliud quam fictio rhetorica in musicaque posita.*

Por la forma intelectual, se entendía a su vez un estilo hermoso, adecuado y ornamental. Mientras que la primera forma de la poesía era musical, esta segunda era propiamente literaria. También se la solía definir como «modo de decir» *(modus dicendi)* o como *qualitas* o *color* del lenguaje. Y se refería a imágenes, tropos y figuras, bien conocidos y cultivados desde los tiempos antiguos.

La poética medieval hacía hincapíe en lo melodioso del poema, pero prestaba mucha más importancia a la capacidad de crear imágenes y a la riqueza y selección de los vocablos. A éstos los trataba como un adorno pictórico, valorándolos más aún que en el aspecto musical. Así se creía que un léxico variado, rebuscado y engalanado es lo que distingue la poesía de la prosa: las palabras han de ser en la poesía algo semejante a un vestido de gala. Y lo digno de atención es que todos aquellos adornos de la poesía eran tratados por la poética medieval no como una invención libre del poeta sino como algo sujero a reglas que debe ser codificado.

Gervasio de Melkley sostenía que los ornamentos estilísticos se basan en tres principios: la identidad, la similitud y el contraste *(identitas, similitudo et contrarietas... eloquentiae generant venustatem)*. Eran éstos los mismos principios que los psicólogos modernos considerarían como base de la asociación, lo que es una coincidencia que no debe extrañar, ya que los adornos estilísticos consisten fundamentalmente en comparaciones, al asociar unos objetos o palabras con otros.

La poética medieval exigía de la poesía un buen estilo, aunque admitía que podía haber varios estilos buenos. Sobre todo, porque cada idea puede ser expresada sencillamente, es decir, de manera directa *(ductus simplex)* o de manera compleja, indirecta y artificiosa *(ductus figuratus, oblicus, subtilis)*. En la Edad Media predominaba la opinión de que toda literatura debe ser ornamental, pero al mismo tiempo se admitía que dichos adornos pueden ser de dos tipos fáciles *(ornatus facilis)* y difíciles *(difficilis)*.

Estos dos tipos de adornos originan a su vez la diversidad de estilos. Las poéticas hablaban extensamente sobre el estilo difícil, bien trabajado y artificioso. Así Godofredo enumeró siete de sus formas, poniendo el signo en lugar de la cosa, la materia en lugar del objeto, la causa por la consecuencia, la consecuencia por la causa, una cualidad por la sustancia, una parte por la totalidad, o la totalidad por una parte [11].

Siguiendo a los antiguos,la poética medieval distinguía tres estilos: el humilde, el mediocre y el grandilocuente *(sunt igitur tres stili: humilis, mediocris, grandiloquus)* y —como lo hicieran los antiguos— ponderaba el estilo grandilocuente, elevándolo por encima de los otros. Sólo que ahora se empleaba una terminología algo distinta: mientras que las poéticas antiguas habían hablado de tres «tipos» *(species* o *genus)*, las medivales empleaban la voz «estilo» *(stili)*. Era éste un término de origen antiguo, pero los teóricos de la Antigüedad lo usaron en muy contadas ocasiones.

Juan de Garlande relacionó sociológicamente los tres estilos con tres estamentos de la sociedad de la época [12], es decir, la triplicidad del estilo concernía no sólo a la forma sino también al contenido.

11. El contenido de la poesía. No obstante la importancia prestada a la for-

ma, los tratadistas medievales estaban convencidos de que lo esencial de la poesía era el contenido *(interior sententia)* [9] y no los adornos exteriores [13]. Es precisamente en el contenido, y no en la forma, donde reside la auténtica belleza. Además, el contenido es más importante que la forma, porque el autor debe primero concebir la idea para ataviarla luego con palabras *(prior est sententiae conceptio, sequitur verborum excogitio):* antes de ser expresada por la boca, la obra ha de estar ya en el corazón [14].

¿Y qué es lo esencial en el contenido de la poesía? La conformidad con los principios morales y religiosos por un lado; la probabilidad y la conformidad con la verdad, por otro. De ahí que los criterios para evaluar la poesía fueran la moralidad y el realismo. La poética medieval exigía no sólo que se representara la verdad, sino también que se reprodujera con fidelidad dicha representación. Por ejemplo, se requería del escritor que al presentar a los protagonistas informara detallada y fielmente sobre sus datos personales: sexo, edad, sentimientos, relaciones, contactos, etc. [15].

Pero por otro lado, la poética medieval —de igual modo que la antigua, la aristotélica— dejaba al escritor abundante libertad e iniciativa. A pesar de la exigencia de una descripción detallada, la teoría recomendaba que se eligieran los rasgos más característicos del objeto descrito *(quod prae ceteris dominatur),* que ciertas cualidades fueran resaltadas *(ampliari)* e incluso que se idealizara el objeto descrito. La poética de Mateo de Vendôme sostenía que la belleza de la poesía era distinta a la realidad, y citaba como argumento el hecho de que una fealdad bien descrita gusta más que una belleza mal descrita.

12. Los postulados de la poética medieval. Si tuviéramos que resumir los postulados de la poética medieval, destacaríamos los concernientes al contenido, que aparte de los ya mencionados requisitos de moralidad y realismo, demandaban de la poesía la gravedad de las ideas *(pondus rerum),* censurando al mismo tiempo los temas fútiles. Asimismo, la poética recomendaba la sublimidad *(elatio)* y criticaba los temas triviales y prosaicos; y exigía que la poesía fuera alegórica, siendo ésta una exigencia que en la Edad Media cobró más importancia de la que había tenido en la Antigüedad. La imagen inmanente y diáfana del mundo, presentada y extendida por los antiguos, sería a partir de ahora sustituida por una imagen trascendente y misteriosa. Junto al sentido literal *(sensus litteralis),* incluso a las palabras más sencillas se les otorgaría un sentido figurado *(figuralis)* y espiritual, es decir, alegórico *(spiritualis vel allegoricus)* y empezarían a designar no sólo la realidad visible y temporal sino también, indirectamente, la invisible.

En cuanto a los postulados referentes a la forma literaria, la poética medieval exigía una composición adecuada de la obra *(dispositio,* según la terminología de entonces) así como la riqueza léxica y la ornamentación. Mas, al mismo tiempo, pedía claridad en la expresión verbal y censuraba las oraciones retorcidas y confusas: *ne dictiones implicitae sint et intricatae.* Exigía que la obra fuera acabada, no contentándose con esbozos, sugerencias o impresiones y requería una obra terminada y concluida. En este aspecto, la época tenía los mismos requisitos respecto a la poesía que en relación a las artes plásticas: conforme a los ideales medievales, una obra pictórica debía causar admiración, aun cuando fuera escudriñada con la lupa. Del mismo modo, se reclamaba precisión en la poesía, siendo la labor del poeta comparada con la del orfebre.

La poética medieval empezó a apreciar el refinamiento, y la producción de unas obras extraordinarias que despertaran la curiosidad *(curiositas).* Asimismo eran estimados altamente los valores pictóricos de la obra literaria: la nitidez poética *(nitor)* y el colorido de las figuras poéticas *(color rhetoricus).* Además se ensalzaban los va-

lores musicales de la poesía *(suavitas cantilenae)*, y —juntando los criterios plástico y musical— se alababa el *color rythmicus* de la obra poética.

13. Los objetivos de la poesía. ¿Cómo entendía la Edad Media el objetivo de la poesía? Desde luego, era impensable que la poesía pudiera funcionar como un arte por el arte, y tampoco eran sus objetivos la belleza, la perfección o la expresión. Se esperaba en cambio que cumpliera los siguientes designios:

1.° informar y enseñar, no habiendo límite claro entre los contenidos de la poesía y de la ciencia;

2.° cumplir tareas moralizadoras, siendo éstas entendidas ampliamente. Así se creía que el encanto de la poesía amansa el alma, provoca sentimientos benévolos, induce a la obediencia, combate la renuencia y anima a la acción;

3.° divertir a la gente. Si los dos primeros designios elevaban al poeta al nivel del científico y el predicador, éste asemejaba su rol al del juglar.

En los tratados medievales no encontramos indicación alguna de que la poesía se propusiera como meta la belleza, y menos aún que se planteara como objetivo la expresión de sentimientos. Los teóricos no mencionaban semejantes tareas, preocupados en cambio por la labor educativa, moral y religiosa que, según ellos, había de realizar.

Cabe suponer que los lectores creían a los teóricos y formulaban sus opiniones en base a lo que habían leído en los tratados. Los poetas empero, al menos los seglares, junto a metas didácticas y religiosas —si es que las tenían— perseguían también fines estéticos. Su poética no coincidía con las *Poéticas* de la época, siendo éste uno de los casos —no el único en la historia— en que la práctica artística implicaba una teoría distinta a la prescrita en los tratados.

Las tesis de la poética medieval procedían de la tradición y en la mayoría de los casos eran repetición de las tesis griegas y romanas. Provenían pues de unos supuestos apriorísticos, no siendo sino conclusiones extraídas del sistema escolástico general. No obstante, también halló en ellas su reflejo la experiencia poética, que abrió una brecha en las indicadas tesis tradicionales.

El dogma central de aquellas poéticas sostenía que la poesía está sujeta a reglas universales. No obstante, también se admitía que los efectos ejercidos por la misma dependen del uso de los hábitos personales del público. El dogma suponía que la poesía debe concordar con la razón, mas al mismo tiempo se reconocía que a veces gusta la poesía incomprensible para el público.

Pero las tesis más interesantes de las poéticas medievales fueron precisamente las originadas por la experiencia, y no las derivadas de la tradición y el sistema. Nos referimos con ello a la distinción entre forma exterior e interior de la poesía, a la exigencia de que la forma exterior ostentara cualidades musicales y plásticas, a la distinción entre la belleza fácil y difícil de la poesía, y por último al requisito de la elegancia.

H. TEXTOS DE LA POÉTICA MEDIEVAL

DEFINICIÓN Y DIVISIÓN DE LA LITERATURA

ALBERICO. *Ars. dictandi (Rockinger, I, 9).*

1. Dictamen est congruus et appositus cujuslibet rei tractatus ad ipsam rem commode applicatus.

1. Una obra literaria es un tratado armonioso y adecuado sobre cualquier tema, convenientemente ajustado a éste. Ahora bien,

Dictaminum autem alia sunt metrica, alia rithmica, alia prosaica.

las obras literarias pueden ser métricas, rítmicas o en prosa.

MATEO DE VENDÔME. *(J. Behrens, p. 63; De Bruyne II, 15).*

2. Poësis est scientia, quae gravem et illustrem orationem claudit in metro.

DEFINICIÓN DE LA POESÍA

2. La poesía es la ciencia de dar forma métrica a un discurso serio e importante.

MATEO DE VENDÔME. *Ars versificatoria,* I, 1 (ed. Faral, p. 110).

3. Versus est metrica oratio succincte et clausulatim progrediens, venusto verborum matrimonio et flosculis sententiarum picturata, quae nihil diminutum, nihil in se continet otiosum.

DEFINICIÓN DEL POEMA

3. El poema es un discurso en forma métrica, que se desarrolla ágilmente en forma de cláusulas, adornado con palabras elegantemente ensambladas y hermosas ideas, en el que no hay nada insignificante o que sobre.

CONRADO DE HIRSAU. *Dialogus superauctores* (Schepps, p. 24).

4. Auctor ab augendo dicitur eo, quod stilo suo rerum gesta vel priorum dicta vel docmata adaugeat... Porro poeta fictor vel formator dicitur eo, quod pro veris falsa dicat vel falsis interdum vera commisceat.

DEFINICIÓN DEL AUTOR Y DEL POETA

4. El autor recibe su nombre del verbo *augere* («aumentar»), porque con su pluma aumenta los hechos y las palabras o teorías de los antiguos. Así también, se dice que el poeta es artífice o creador, porque cuenta cosas falsas como si fueran verdaderas, o mezcla alternativamente cosas verdaderas y falsas.

MATEO DE VENDÔME. *Ars versificatoria* (ed. Faral, p. 151).

4a. (Versus facit) ut docilitas exuberet, respiret attentio, redundet benevolentia, resonetur audientia, taedii redimatur incommodum, uberior disciplinae suppullulet appetitus.

EFECTOS EJERCIDOS POR LA POESÍA

4a. El verso facilita mucho la comprensión, ayuda a concentrar la atención, hace brotar la bondad, produce un eco en el silencio, contrarrestra el cansancio y multiplica considerablemente el deseo de estudio.

GODOFREDO DE VINSAUF. *Poetria nova,* 1960 (ed. Faral).

5. Esto quod mulcet animum, sic mulceat aurem.

LOS OÍDOS Y LA RAZÓN FRENTE A LA POESÍA

5. Que lo que cuativa al espíritu, cautive también al oído.

GODOFREDO DE VINSAUF. *Poetria nova* (Faral, 1947 y 1966).

6. Non sola sit auris nec solus iudex animus: diffiniat istud iudicium triplex, et mentis et auris, et usus.

TRIPLE EVAULACIÓN DE LA POESÍA

6. No sea el oído el único juez, ni tampoco únicamente la razón; que sean tres jueces quienes decidan: la razón, el oído y el uso.

Sit iudex ergo triformis propositi verbi: mens prima, secunda sit auris, tertius et summus, qui terminet, usus.

Que haya, pues, un juez triple de la palabra propuesta: en primer lugar, la razón; en segundo, el oído; en tercero y más importante, el decisivo: el uso.

JUAN DE GARLANDE. *Poetria,* 897.

LA GRACIA, LA BELLEZA Y LA UTILIDAD

7. Eligere debemus materiam triplici de causa, vel quia protendit nobis jucundum, vel delectabile, vel proficuum, jucundum in mente quadam amoenitate, delectabile in visu, id est in pulchritudine, proficuum ex rei utilitate.

7. Debemos escoger el tema de acuerdo a tres criterios: que cause placer, que sea agradable y que sea provechoso. Placentero para el espíritu por su amenidad; agradable para la vista, es decir, hermoso; provechoso por la utilidad del tema.

ARS. GRAMMATICA (ed. Fierville, p. 953; De Bruyne, II, 14)

LA ELEGANCIA, LA COMPOSICIÓN Y LA DIGNIDAD

8. Tria in omni exacto dictamine requiruntur, scilicet: elegantia, compositio et dignitas (*Rhet. ad Her.*, IV, 12, 17). Elegantia est, quae facit, ut locutio sit congrua, propria et apta... Compositio est dictionum comprehensio aequabiliter perpolita... Dignitas est, quae ordinem exornat et pulchra varietate distinguit.

8. En toda obra literaria bien acabada son necesarias tres cualidades: elegancia, composición y dignidad (*Rhet. ad Her.* IV, 12, 17). Elegancia es lo que hace que el lenguaje sea adecuado, exacto y armónico... Composición es el acabado perfecto, bien pulido, de las expresiones... Dignidad es lo que adorna el conjunto y realza con diversos matices las palabras hermosas.

MATEO DE VENDÔME, *Ars versificatoria* (ed. Faral, p. 153)

LA ELEGANCIA

9. Etenim tria sunt quae redolent in carmine: verba polita dicendique color interiorque favus. Versus etenim aut contrahit elegantiam ex venustate interioris sententiae, aut ex superficiali ornatu verborum, aut ex modo dicendi.

9. Así pues, son tres las cualidades que se aprecian en un poema: las palabras hermosas, el adorno de la expresión y el concepto interior. Por tanto, la elegancia del poema estriba en la belleza del contenido interior, en el ornato exterior de las palabras o en la expresión verbal del contenido.

BONCOMPAGNO (ed. Thurot, p. 480; De Bruyne, II, 12)

LA SONORIDAD DEL POEMA

10. Appositio, quae dicitur esse artificiosa dictionum structura, ideo a quibusdam cursus vocatur, quia cum artificialiter dictiones locantur, currere sonitu delectabili per aures videntur cum beneplacito auditorum.

10. A la composición, o disposición artística de las palabras, algunos le dan también el nombre de *cursus* («carrera»), porque al disponer artísticamente las expresiones, parece que corren con delicioso sonido por los oídos, complaciendo a los oyentes.

GODOFREDO DE VINSAUF,
Documentum de modo et art dictandi et versificandi, II, 3, 4 (ed. Faral)

11. Septem sunt quae difficultatem operantur ornatam. Primum est ponere significans pro significato; secundum, ponere materiam pro materiato; tertium, ponere causam pro causato; quartum, proprietatem pro subjecto; quintum, ponere continens pro contento; sextum, ponere partem pro toto, vel totum pro parte; septimum, ponere consequens pro antecedenti.

11. Hay siete formas de construir el estilo difícil. Primera, poner el significante por el significado; segunda, poner la materia por el objeto; tercera, poner la causa por la consecuencia; cuarta, poner una cualidad por la sustancia; quinta, poner el continente por el contenido; sexta, poner la parte por el todo, o el todo por la parte; séptima, poner la consecuencia por el antecedente.

JUAN DE GARLANDE, *Poetria,* 920

12. Item sunt tres styli secundum tres status hominum: pastorali vitae convenit stylus humilis, agricolis mediocris, gravis gravibus personis, quae praesunt pastoribus et agricolis.

EL ESTILO Y LAS CLASES SOCIALES

12. Así también hay tres estilos, según los tres estamentos de la sociedad: el estilo humilde conviene a la vida pastoril; el mediocre a los agricultores, y el serio a las personas serias, que están por encima de los pastores y agricultores.

GODOFREDO DE VINSAUF,
Documentum de modo et arte dictandi et versificandi, II, 3, 1 (ed. Faral, p. 284)

13. Unus modus est utendi ornata facilitate, alius modus est utendi ornata difficultate. Sed hoc adjiciendum quod nec facilitas ornata nec difficultas ornata est alicujus ponderis, si ornatus ille sit tantum exterior. Superficies enim verborum ornata, nisi sana et commendabili nobilitetur sententia, similis est picturae vili, quae placet longius stanti, sed displicet proprius intuenti. Sic et ornatus verborum sine ornatu sententiarum audienti placet, diligenter intuenti displicet. Superficies autem verborum ornata cum ornatu sententiae similis est egregiae picturae, quae quidem, quando proprius inspicitur, tanto commendabilior invenitur.

LA IMPORTANCIA DEL CONTENIDO EN LA POESÍA

13. Se puede emplear un tipo de adorno fácil y otro difícil. Pero a esto hay que añadir que ni el adorno fácil ni el difícil poseen ningún valor si son sólo exteriores. Así pues, el adorno superficial de las palabras, a no ser que se ennoblezca con un contenido juicioso y de valor, es semejante a una pintura barata, que causa gran placer al que permanece quieto, pero desagrada al que la contempla en detalle: así también el adorno de las palabras sin el adorno del contenido causa placer al que las escucha, y desagrada al que las examina atentamente.

Sin embargo, el adorno superficial de las palabras unido al adorno del contenido es semejante a una pintura excelente, que cuanto más detalladamente se observa, tanto más valiosa parece.

GODOFREDO DE VINSAUF,
Poetria nova, V, 58.

14. Opus... prius in pectore quam sit in ore.

14. Que la obra esté antes en el corazón que en la boca.

MARBOD, *De ornamentis verborum*
(P. L. 171, c. 1692)

15. Ars a natura, ratione vocante, [profecta
Principii formam proprii retinere labo- [rat.
Ergo qui laudem sibi vult scribendo [parare,
Sexus, aetates, affectus, conditiones,
Sicut sunt in re, studeat distincta [referre.

EL REALISMO

15. El arte, que procede de la naturaleza, respondiendo a su razón de ser, se esfuerza en conservar la forma de su propio origen. Así pues, quien quiera alcanzar la gloria como escritor, que se ocupe de distinguir en su relato el sexo, la edad, los sentimientos y las situaciones, tal como son en realidad.

3. LA TEORÍA DE LA MÚSICA

1. Tratados sobre la música. La Edad Media conservó las teorías antiguas de la música, gracias, entre otras, a la intervención de San Agustín y de Boecio, dos influyentes intermediarios entre la Antigüedad y los tiempos medios, que dejaron sendos tratados dedicados a este arte.

Fueron precisamente aquellos dos filósofos los que recogieron y transmitieron al Medievo el antiguo saber griego concerniente a la música. Siguiendo su ejemplo, los estudiosos medievales escribieron tratados de *musica,* presentando sus propias reflexiones o copiando al pie de la letra a sus antecesores, como fue, por ejemplo, el caso de Regino de Prüm *(Harm. Inst.*, 18) quien copió a Boecio *(Inst. Mus.*, I, 14).

Tratados sobre la música fueron escritos a lo largo de todo el Medievo, empezando por la *Musicae disciplina* del siglo IX, obra de Aureliano, monje de la abadía de Moutiers-St. Jean, y las obras de San Odón, abad de Cluny, de Hucbaldo y de Regino, abad benedictino de Prüm *(De harmonica institutione),* escritas en el siglo X. En el siglo XI escribieron sobre música Guido de Arezzo (entre otros tratados en el *Micrologus)* y Aribo, escolástico de Freising, y, en el XII, Juan Cotton *(Musica).* Entre los tratadistas del siglo XIII destaca el franciscano español Zamora; del XIV, Juan de Muris, y entre los del XV, Adam de Fulda, amén de los filósofos que también se pronunciaron al respecto.

En aquella época, la música era considerada como una propiedad universal de las cosas, por lo que su teoría formaba parte de la filosofía. Así hallamos observaciones concernientes a esta disciplina en la obra de casi todos los filósofos, empezando por Escoto Erígena, el humanista Hugo de San Víctor, los místicos cistercienses, y los estudiosos de Chartres Adelardo de Bath y Guillermo de Conches; en Domingo Gundisalvo, discípulo de los maestros árabes, así como en los filósofos naturalistas del siglo XIII como Roberto Grosseteste a Roger Bacon, y los más eminentes escolásticos, como San Buenaventura o Santo Tomás de Aquino.

La concepción medieval de la música estaba tan profundamente arraigada y a la vez tan extensamente divulgada, que las opiniones de los musicólogos y filósofos medievales prácticamente no difieren entre sí, lo que nos permite presentar la teoría medieval de este arte como un conjunto en el que intervienen las tesis de los tratadistas del siglo IX al igual que los del XV [a].

---

[a] Textos Medievales: M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica,* 3 vols., 1784. E. de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi nova series,* 4 vols., 1864-76. - Numerosos textos en *Patrologia Latina* de Migne: Casiodoro (vol. 30), San Agustín (32), Boecio (63), Beda (90), Notker (131), Regino, Hucbal-

2. *Relación entre la música y las matemáticas.* La teoría medieval conservó las tesis fundamentales de los antiguos, especialmente el axioma pitagórico de que lo esencial en la música son la proporción y el número. Asimismo, los estudiosos medievales mantuvieron la tesis de Casiodoro según la cual *música et disciplina, quae de numeris loquitur.*

Al partir de esta base, para los teóricos medievales la música estaba más vinculada con las matemáticas que con la estética, y más que un arte era para ellos una ciencia. Entendían la música de manera más amplia que en los tiempos modernos y afirmaban que donde esté la armonía está la música: «decir música es decir armonía» —escribió Hugor de San Víctor [1]—, y Rudolf de St. Trond dijo: «música, es decir, la base *(ratio)* de la armonía.» Estos hombres estaban convencidos de que la armonía no siempre tiene por qué revelarse en forma de sonidos, consistiendo también en la música de los movimientos [2]. La música sonora no era para ellos sino una de las formas de música.

Al escribir acerca de este arte, unos se ocupaban de los sonidos y otros, —sin reparar en ellos— se dedicaban exclusivamente a la teoría abstracta de las proporciones armoniosas. Esta interpretación dualista de la música —la acústica y la abstracta— fue típica de la teoría medieval, siendo el suyo un dualismo mucho más acusado que el de las teorías formuladas en la época antigua.

En la Edad media prepondera la interpretación abstracta nacida del pitagorismo, del *Timeo* platoniano y de la obra de Boecio. Pero ahora el concepto abarcaba algo más que una mera fusión de la música con las matemáticas porque la música en cuanto tal era tratada como una rama de las matemáticas.

Para los estudiosos medievales, el concepto fundamental de la música era el de la proporción [3], creyendo por otra parte que las proporciones no son obra del intelecto humano [4], que el músico no las inventa, sino que las capta del mundo real en última instancia. En vista de tales presupuestos, la teoría de la música constituía parte de la ontología y era estudiada dentro de la teoría del Ser [5].

3. *El alcance del concepto de la música.* El concepto medieval de la música conducía a la convicción de que ésta puede ser percibida no sólo por los oídos sino también —y aún mejor— por la razón, por «el sentido interior del alma [6]», perteneciendo a ella algunas proporciones y armonías inaudibles para el hombre. Jacobo de Lieja escribió que la música, en sentido general y objetivo, lo abarcaba todo: a Dios y a los seres vivos, corpóreos e incorpóreos, celestes y humanos, a las ciencias teóricas y a las prácticas [7]. La música se encuentra pues en cada parte donde hay armonía, o sea, una relación adecuada de los números, así que —según creían los escolásticos— está en el mundo por doquier: *consonantia habetur in omni creatura.*

La Edad Media solía dividir esta extensa disciplina en tres ramas: la música existente en el universo, la música existente en el hombre, y la música de las obras humanas [8]. Una división semejante era ya conocida en la antigüedad, habiendo hablado de ella los tardíos escritores neopitagóricos, pero la Edad Media la atribuía al mis-

---

do y S. Odón (132), Adelboldo (140), Guido de Arezzo (142), Cotton (143), Bernardo (182) y otros.

Obras dedicadas al tema: E. Westphal, *Geschichte der alten und der mittelalterlichen Musik*, 1864. H. Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters und inhre Grundlage*, 1905. - J. Combarieu, *Historie de la musique*, I, 1924. - G. Pietzsch, *Die Klassification der Musik von Boetius bis Ugolino v. Orvieto*, 1929. - Th. Gérold, *La musique des origines à la fin du XIV s.*, 1936. - G. Reese, *Music in the Middel Ages*, 1940. - J. Chailley, *Historie musicale du Moyen âge*, 1950. - A. Einstein, *A short History of Music*, 1936. - G. Confalonieri, *Storia della musica*, 2 vols., 1958. - A. Harman, *Mediaeval and Early Renaissance Music* (up to 1525), Londres, 1958. - E. Welletz, *Ancient and Oriental Music*, 2 vols., Londres, 1957; - *The Music of Byzantine Church*, 1959. - A. Robertson the Interpretation of Plainchant. Libro dedicado exclusivamente a la historia de la estética de la música: R. Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik*, 1934.

mo Pitágoras. Dicha idea fue recogida por Boecio, quien la divulgó, y gracias al cual encontró una aceptación general, convirtiéndose en un axioma de la teoría medieval de la música.

Así, aparte de la música creada por el hombre, que sirve de instrumentos por él inventados, existe —independientemente de él— la música del universo *(música mundana)* y además la de su propia alma. Y dado que la música creada por el hombre se realiza con empleo de instrumentos, los tratadistas medievales la denominaron con el nombre de «instrumental» *(instrumentalis)*, mientras que el nombre de «humana» correspondía a la música del alma consistente en la armonía interna. Por ello se distinguían la *musica mundana, la humana y la instrumentalis.* Además, según otra terminología, más clara que la anterior, se distinguía también entre la música perteneciente al arte *(artificialis)* y la propia de la naturaleza *(naturalis)* [9]. «Dos son los instrumentos universales —sostenía Regino—, el primero pertenece a la naturaleza, y el segundo al arte, o sea, uno es mundano y el otro humano; el primero lo constituyen las estrellas, y el segundo la garganta humana.» Regino habló así de la garganta en tanto que instrumento porque la música cultivada en los siglos medios era vocal principalmente.

También para Adam de Fulda había dos tipos de música, una perteneciente a la naturaleza y al arte, otra. Pero tanto la música del mundo como la del hombre forman parte de la música de la naturaleza. De la música del mundo, que reside en los movimientos de los cuerpos superacelestes, se ocupan los matemáticos; de la del hombre en cambio, que consiste en la proporción adecuada del alma y cuerpo, se ocupan los físicos, y así sólo la música «perteneciente al arte» está en manos de los músicos [10].

Para los escolásticos, lo primero era la música de la naturaleza, que era fuente de la artística, la cual no era para ellos sino una imitación de aquella música primitiva. Al hablar de la música de la naturaleza, inaudible para el hombre, los escolásticos se referían —igual que los antiguos— a la «música de las esferas», a la armonía del cosmos, así como también a algo más general y menos perceptible: a la armonía residente en la naturaleza de todo ente, a la armonía «metafísica» y «trascendente [11]». Pero ésta no la percibimos no porque esté demasiado distante o porque nuestros oídos sean demasiado débiles —según creían los antiguos— sino porque es una música insonora, una armonía intelectual.

Como vemos, en su amplio concepto de la música los escolásticos incluían también la perceptible tan sólo por la mente *(speculativa)* y hasta llegaron a otorgarle el puesto más importante en su «jerarquización»: *musica principalius est speculativa quam practica* [12], dijo Jacobo de Lieja.

La música abarca, pues, la tierra y el cielo; por tanto, no sólo existe la música terrestre, la «sublunar» *(sublunaris)*, sino también la celeste *(coelestis)*, tomando este término en el sentido trascendental cristiano y no en el sentido antiguo de «la música de esferas». Y es justamente la música celeste la que es origen y principio de todas las restantes [13].

La música abarca no sólo el mundo material sino también el espiritual, porque existe también una música espiritual *(spiritualis)*. Como vemos, sólo una parte muy limitada de lo que los medievales entendían por la música corresponde a la acepción moderna de este término.

El concepto de la música especulativa significaba que ésta es una armonía independiente del hombre, que es una música no creada por el hombre, pero que éste puede conocer y asimilar. Asimismo —siguiendo las corrientes pitagóricas— los escritores medievales afirmaban que aquélla es una armonía única, por lo que en la música no hay lugar para la diversidad, la originalidad o la fantasía, y que esta música está tan

ligada a nuestra existencia que no podríamos prescindir de ella aunque quisiéramos [14]/

4. La música teórica y la práctica. Dado que la música más perfecta existe fuera del hombre, su deber no es sólo crearla sino también investigarla, y no sólo componer armonías sino también conocer las armonías del universo. Existen, por tanto, dos clases de músicos: el práctico y el teórico. Mientras que el primero compone o canta, el segundo investiga y estudia. Y, respectivamente, hay dos tipos de actitud hacia la música o incluso —al decir de los escolásticos— dos músicas: la práctica y la teórica *(practica* y *theoretica* o *speculativa)* [15]. Además, ambas clases eran denominadas «arte» *(ars)* en el sentido amplio de la palabra (como lo hiciera Boecio), a diferencia de la interpretación moderna, para la que sólo la «música práctica» es un arte, mientras que la «teórica» es una ciencia.

La música teórica no tenía asignados otros fines que la cognición, por lo que, junto con la geometría y con la lógica, figuraban en el programa de estudios escolares. Cabe añadir que en disertaciones más detalladas los escolásticos solían distinguir aún entre la música puramente práctica *(practica pura)* y «la práctica mezclada con teoría» *(practica mixta).*

Era también frecuente que se llamara «músico» *(musicus)* sólamente al teórico de la música, al estudioso que poseía cierto conocimiento de ella [16], y que era capaz de evaluar la armonía celeste *speculative et ratione* [17]. Para los prácticos había otros nombres, y lo peculiar es que el virtuoso era más apreciado que el compositor, y que entre los virtuosos el más apreciado era el cantante. De ahí que el cantor representara en su conjunto toda la música práctica, y la oposición entre el teórico y el práctico de la música quedara reflejada, por ejemplo, en los textos de Guido de Arezzo o Juan Cotton, como la diferencia existente entre el músico y el cantor [18]. Uno tenía los conocimientos, y el otro sabía ejecutarla. Pero había también clasificaciones más ámplias que distinguían entre el músico docto, el compositor y el cantante.

El más respetado de ellos fue sin lugar a dudas el estudioso. Juan Cotton llegó a comparar al práctico con el borracho que llega a casa sin saber ni darse cuenta de cómo pudo hacerlo. Los escolásticos pensaban que el arte lo cultiva el teórico, mientras que lo que hace el práctico no es *ars, sed natura,* ya que éste sólo hace uso del don que le fue otorgado por la naturaleza. Para ellos, el verdadero artista no era ni el compositor ni el virtuoso sino el musicólogo, lo cual, por otro lado, era lógica consecuencia de su concepción del arte y del artista.

Los dos componentes de la música, la teoría y la práctica, el saber y la habilidad, las proporciones matemáticas y las audibles armonías, las leyes eternas y su aplicación concreta, fueron elaborados y contrapuestos en el siglo XII por Adelardo de Bath, escritor próximo a la escuela platónica de Chartres. En su tratado *De eodem et diverso* este autor presenta dicha dualidad simbolizándola con dos mujeres: la Filosofía y la Filocosmia. La música de la primera es *theoretico-práctica* y *práctica* la de la segunda; la primera induce a la contemplación, la segunda despierta curiosidad; la primera proporciona regocijo intelectual *(laetitia)* y la segunda goces sensuales *(voluptas);* la primera deleita con su unidad, la segunda complace por su diversidad.

5. La música humana y sus efectos. Ya hemos señalado que en el concepto medieval de la música se prestaba mayor atención a la *música mundana* y speculativa, lo que no significa que se desatendiera la música sonora. Jacobo de Lieja consideraba a esta última como música «en el sentido propio del término», sosteniendo que era la que mejor conocemos *(nobis notior)* [19], por ser la que nos resulta más cercana. Además, los teóricos tardíos se interesaron no sólo por la armonía eterna del universo sino también por la creación humana musical. Roger Bacon incluso limitó el

concepto de la música al canto e instrumentación *in delectationem sensus* [20]. Y en contra de los tradicionalistas, que admitían una sola solución para la obra musical (porque sólo existe una armonía eterna y objetiva) Cotton defendió el derecho a la creación en la música sin negar, empero, la obligación de tomar en cuenta la armonía eterna y objetiva. Pero, según el mismo autor, tampoco había que olvidarse del factor subjetivo, del gusto del oyente a quien la composición había de gustar *(quibus cantum suum placere desiderat).* Hay, pues, diversos gustos, y diferentes personas se complacen en cosas distintas *(diversi diversis delactantur)* [21].

Algunos de los teóricos medievales de la música —como, por ejemplo, Guido de Arezzo— empezaron a hacer hincapié en los valores sensoriales que los sonidos poseen, igual que los colores o los aromas. «Nada extraño que los oídos encuentren placer en la diversidad de sonidos, al igual que la vista disfruta de la diversidad de colores, el olfato se excita ante la diversidad de perfumes y la lengua goza con la diversidad de sabores. La dulzura de las cosas que proporcionan deleite penetra maravillosamente, como a través de una ventana, en lo más hondo del corazón» [23]. En este caso, la música era interpretada sensualmente y se subrayaban los efectos subjetivos producidos por ella.

Cuando los tratadistas medievales escribían sobre los efectos ejercidos por la música, lo hacían también en el sentido más estricto de la palabra, sosteniendo —como los griegos antiguos, especialmente los estoicos— que hasta los niños gozan de la música, y los mayores, gracias a ella, se olvidan de sus preocupaciones (la música es *consolatum unicum et familiare);* la música proporciona así diversión y descanso, es necesaria en la guerra y en los tiempos de paz, produce efectos religiosos y morales [24], tranquiliza la mente inquieta, ennoblece el carácter, contribuye incluso a un sistema político más adecuado [25], es un medio curativo y afecta hasta a los mismos animales.

Cuando en los tratados acerca de la música se separaba la forma del contenido (aunque no siempre se hacía en estos términos), la distinción se refería exclusivamente a la música en tanto que arte producido por el hombre. Semejante distinción, que para los modernos resultaría bien difícil, en los tiempos medios era muy fácil de realizar, ya que la música era casi exclusivamente vocal, y la música vocal se compone de sonidos y de texto. Para los teóricos medievales, los sonidos constituían la forma de la música, y la letra su contenido. Unos son los adornos *(ornatus)* de la forma y otros los del contenido, afirmaba Cotton. Y la opinión del musicólogo coincidía plenamente con las poéticas de la época.

6. *El desarrollo de la teoría medieval.* La convicción fundamental en el concepto medieval de la música era —igual que en el caso de la estética antigua— la de la armonía del mundo; una armonía del mundo que era a la vez espiritual y corporal, celeste y terrena; una armonía eterna basada en proporciones matemáticas y existentes fuera del hombre. El hombre no la crea —se pensaba— pero puede y debe conocerla, y es verdadero músico el que haya conocido aquella gran música del mundo y no el que crea su música pequeña.

La música de los sonidos creada por el hombre es, pues, tan sólo un fragmento insignificante de la música mundana. Pero aquélla es una música más cercana a lo humano, por cuanto es la que el hombre mejor conoce y percibe. Así, a lo largo de los siglos medios, el interés del hombre por la música empezó a dirigirse preferentemente hacia aquélla que le era más próxima, y perdiéndose el interés por la música del mundo para fijarse ahora en el arte humano como tal, se volvió de nuevo de la contemplación a la creación, de la armonía abstracta a la sensible, de las leyes objetivas de la música hacia sus efectos subjetivos y hacia los sentimientos provocados por ella en el hombre mismo [26].

La teoría medieval de la música partía a unos supuestos completamente diferentes de los modernos, pero poco a poco fue cambiando de dirección para acercarse a los puntos de vista que hoy son usuales. A la luz de las modernas definiciones, la música es, primero, un arte humano, y sólo luego un arte de sonidos. La concepción medieval, en cambio, desconoció durante largo tiempo ambas limitaciones, incluyendo toda creación sonora del hombre en la gran imagen espiritualista y trascendente del mundo. Tuvieron así que transcurrir varios siglos para que el interés por la música se convirtiera en un interés genuinamente artístico, autónomo en cuanto tal.

7. La teoría de la música y la teoría general de lo bello. La teoría medieval de la música ejerció cierta influencia en las teorías de las artes restantes y en la interpretación general del arte y de lo bello.

«Los sonidos afectan al oído de la misma manera que la imagen al ojo» *(Eodem modo auris afficitur sonis vel oculus aspectu).* Al igual que en la música, también en otras artes la belleza consiste en la armonía, en el conjunto de las sencillas proporciones. La belleza reside siempre en la relación adecuada de las partes. También en la poesía, la belleza estriba en el ritmo y la relación de las palabras. Y en un sentido más amplio hasta se podría afirmar que siempre es la música la que decide en última instancia sobre la belleza, encontrándose también en las cosas visibles, por ejemplo, en los movimientos del baile [27].

Los tiempos medios veían el origen de la hermosura de cada cosa, igual que el de la melodía, en la «modulación» *(modulatio),* en el hecho de que las partes de las cosas son conmensurables y constituyen un múltiplo de una misma unidad. En este aspecto, la danza, la poesía, la pintura, la escultura o las obras arquitectónicas, no difieren del canto. Esta fue una gran teoría estética, nacida ya en la Antigüedad, que la Edad Media generalizó y divulgó.

8. El contrapunto. La Edad Media realizó una de las mayores revoluciones de la historia de la música, cosa que no ocurrió precisamente en su teoría sino al contenido en la práctica musical, cuando introdujo el principio en base al cual se desarrollaría toda la música moderna: la invención del contrapunto.

Esta concepción más que fruto de la inspiración artística, fue obra de los estudiosos y teóricos medievales. En efecto, hay teóricos que generalizan lo que antes han logrado los artistas, y hay otros en cambio que se ocupan de proyectar nuevas posibilidades. En la Edad Media, los teóricos del primer grupo escribieron sus tratados sobre la música «especulativa» y «mundana», mientras que los otros idearon el contrapunto.

Y fueron éstos precisamente quienes hicieron posible el paso de la monodía a la polifonía. Hasta aquel momento se sabía dirigir simultáneamente una sola voz, pero el contrapunto creó el arte de armonizar y dirigir conjunta y simultáneamente varias voces, abriendo así enormes posibilidades para la música.

El término que desgina este concepto fue acuñado a principios del siglo XIV (su etimología se explica por el hecho de que las notas eran designadas con puntos), pero el fenómeno ya existía anteriormente, habiendo nacido en los tiempos en que la música gregoriana aún estaba en auge en los países nórdicos, donde menos pesaban las antiguas tradiciones musicales. El galés Giraldus Cambrensis, que vivió en el siglo XII, fue el primero en dejar constancia de cantos polifónicos que en su país pertenecían a las antiguas costumbres locales.

Ya en el mismo siglo XII se interesaron por el problema los teóricos. No obstante, su labor la dificultaba la persistencia de la antigua tesis que sostenía que sólo la octava, la quinta y la cuarta producen sonidos armoniosos, lo que era insuficiente para crear la polifonía. Ello resultó posible cuando, en contra de las teorías griegas,

se reconoció que también la tercera suena armoniosamente. Para lograrlo fue preciso que se vencieran costumbres profundamente arraigadas, que se rechazaran los viejos presupuestos dogmáticos, que se admitieran nuevas armonías que resultaban cacofónicas para los oídos no acostumbrados a ellas y que eran tachadas de «música falsa». Pero el vencer y superar aquellos dogmas amplió considerablemente las posibilidades de la música, cosa que el hombre del siglo XX comprende perfectamente en cuanto está viviendo fenómenos parecidos.

Al principio se empezó por armonizar dos voces: a un tema dado *(cantus, cantus firmus, vox principalis)* se añadió otro segundo *(discantus, vox organalis)*. De ahí que la música polifónica fuera denominada *discantus* y la griega «diafonía».

A principios del siglo XIII, el centro de aquella música nueva fue la escuela parisiense, cuyo pionero fue Pérotin, llamado el Grande. Pero éstos fueron tan sólo sus albores. El triunfo definitivo de aquella música acaeció hacia el año 1300, fecha a la que se atribuyó tanta importancia que hasta se trató de cerrar con ella la era medieval de la música y considerarla como fecha de nacimiento de la moderna. Dichos intentos fracasaron por resultar infundados: en todos los demás campos reinaba todavía la Edad Media y la nueva música fue verdaderamente obra de los tiempos medios.

9. Ars nova. La nueva música no fue el mérito de un solo hombre, y ni siquiera de una sola nación. Fue una obra colectiva de los teóricos *(scriptores)* que formularon sus principios y de los compositores que los aplicaron en la práctica. Mas el papel preponderante correspondió a los teóricos; mientras que la mayoría de las composiciones eran aún muy torpes, los principios y las reglas fueron ya formulados clara y acertadamente. La tarea que quedaba para los siglos venideros no consistiría en inventar otros nuevos sino en crear nuevas obras en base a los principios ya existentes, los que ya habían sido descubiertos, elaborados y desarrollados.

El siglo XIV tuvo plena conciencia de que su música era nueva: por eso se denominó *ars nova*. Pero la admisión de este arte nuevo no sucedió sin protestas. Hasta el papa Juan XXII se pronunció al respecto, y la bula de 1324 reflejaba sus temores e inquietudes derivados de la aplicación del contrapunto: «Algunos discípulos de la nueva escuela... intentan, con notas nuevas, expresar melodías que son solamente suyas propias, en perjuicio de los antiguos cantos ... mediante el discanto introducen la afeminización... y llegan a despreciar los principios fundamentales del antifonario y del gradual... Los sonidos corren y no conocen descanso, deleitan el oído, pero no curan el alma... y hacen que se olvide la piedad».

Cierto es que en aquella protesta había razones morales, religiosas y de conservadurismo político, pero también artísticas: la convicción sobre el carácter universal, canónico y eterno del canto eclesiástico, que era susceptible de perder su belleza si resultaba modificado.

En los siglos XIII y XIV, cuando los principios de la nueva música fueron desarrollados y perfeccionados y su teoría alcanzó un nivel muy alto, la música misma se presentaba más bien modestamente. Los compositores, absortos por la idea del contrapunto, se fijaban exclusivamente en la estructura, descuidando la expresión. Hizo falta tiempo para reunir ambos elementos, y gran maestría para poder impregnar los cálculos matemáticos de sentimientos melódicos. Pero la polifonía no pudo alcanzar de inmediato la perfección de la música gregoriana; la música, al conquistar valores nuevos, fue incapaz de conservar el nivel de los antiguos.

10. Relación entre la música y la poesía. En la Edad Media, la música estaba vinculada a la poesía de modo mucho más estrecho que en los tiempos modernos. Durante mucho tiempo no existió música sin letra ni poesía sin acompañamiento. Boecio tenía pues sólida base para incluir la poesía en el campo de la música. Los

poemas líricos de los trovadores eran verdaderas canciones, mientras que las obras dramáticas (los misterios) eran una especie de óperas y pertenecen a la historia de la música en igual grado que a la historia de la poesía.

Y fue precisamente la poesía trovadoresca, la profana, la que necesitaba del acompañamiento musical y que no estaba obligada a observar los cánones de la música litúrgica, la que contribuyó a que la música comenzara a buscar caminos nuevos. Mas la nueva música que surgió entonces, constructiva y técnica, no cuadraba ni con la poesía lírica ni con un teatro tan emocional como era el medieval. Los misterios se convirtieron en un género exclusivamente literario, prescindiendo de su carácter de obra musical, y fue la evolución de la música misma lo que la separó de la poesía, con la que estaba anteriormente tan unida que a los teóricos les parecía constituir un solo arte.

I. TEXTOS DE LA TEORIA MEDIEVAL DE LA MUSICA

HUGO DE SAN VÍCTOR, *Didascalicon*, II, 16 (P. L. 176, c. 757).

DEFINICIONES DE LA MÚSICA

1. Musica sive harmonia est plurium dissimilium in unum redactorum concordia.

1. Música o armonía es la consonancia de varios elementos diferentes en una sola línea de composición.

JERÓNIMO DE MORAVIA, *Tractatus de musica*, I (De Coussemaker, I, 4).

1a. Secundum Alpharabium: musica est, quae comprehendit cognitionem specierum armoniae et illud ex quo componitur et quo modo.

1a. Según Alfarábigo: la música es la ciencia que abarca el conocimiento de la belleza de la armonía, sus componentes y modalidades.

Secundum vero Ricardum: musica est plurium dissimilium vocum in unum redactarum concordia.

Según Ricardo: música es la consonacia de varias voces semejantes en una sola línea de composición.

Secundum autem Ysidorum, tertio libro *Etymologiarum*: musica est peritia modulationis, sono cantuque consistens.

Según Isidoro, en el libro tercero de las *Etimologías*: música es la ciencia de la armonía que reside en el sonido y en el canto.

Item secundum Hugonem de Sancto Victore: musica est sonorum divisio et vocum modulata varietas.

Según Hugo de San Víctor: música es la división de los sonidos y la variedad rítmica de las voces.

Secundum vero Guidonem: musica est bene modulandi scientia.

Según Guido (de Arezzo): música es la ciencia de la correcta armonía.

FELIPE DE VITRIACO (De Coussemaker, II, 17).

1b. Musica est scientia veraciter

1b. Música es la ciencia del canto sincero

canendi vel facilis ad canendi perfectionem via.

o el camino para alcanzar fácilmente la perfección en el canto.

ANÓNIMO XII, *Tractatus de musica,* I (De Coussemeker, III, 475).

1c. Diffinitur ergo sic: musica est scientia liberalis modum cantandi artificialiter administrans.

1c. Luego se define así: música es la ciencia liberal que establece el compás del canto artístico.

GROSSETESTE, *De artibus liberalibus* (Baur, 3-4).

2. Speculationi musicae subjacet non solum harmonia humanae vocis et gesticulationis, sed etiam instrumentorum et eorum, quorum delectatio in motu sive in sono consistit et cum his harmonia coelestium sive non coelestium.

EL ALCANCE DE LA MÚSICA

2. En el conocimiento de la música subyace no sólo la armonía de la voz humana y de la expresión, sino también la de los instrumentos y la de los elementos cuyo encanto reside en el movimiento o en el sonido, y junto a estos, la armonía de los seres celestiales o no celestiales.

MUSICA ENCHIRIADIS (Gerbert, I, 195).

3. Quidquid in modulatione suave est, numerus operatur per ratas dimensiones vocum; quidquid rhythmi delectabile praestant sive in modulationibus seu in quibuslibet rhythmicis motibus, totum numerus efficit; et voces quidem celeriter transeunt, numeri autem... manent.

RELACIÓN ENTRE LA MÚSICA Y EL NÚMERO

3. Todo lo que en la música es agradable, lo produce el número, calculando la armonía de las voces; todo lo que es más plancentero del ritmo, en las melodías o en cualquier movimiento rítmico, todo lo consigue el número; y las voces pasan rápidamente, pero los números permanecen.

REGINO DE PRÜM, *De harmonica institutione,* 11 (P. L. 132, p. 494).

4. Sciendum vero, quod saepe dictae consonantiae nequaquam sunt humano ingenio inventae, sed divino quodam nutu Pythagorae sunt ostensae.

NO FUE EL HOMBRE QUIEN INVENTÓ LA ARMONÍA

4. Pero hay que saber que esta armonía no fue en absoluto inventada por el ingenio humano, sino mostrada por el divino signo de Pitágoras.

MUSICA ENCHIRIADIS (Gerbert, I, 172).

5. Eiusdem moderationis ratio, quae concinentias temperat vocum, mortalium naturas modificet;... quodque iisdem numerorum partibus, quibus sibi collati inaequales soni concordant, et vitae cum corporibus

RELACION ENTRE LA MUSICA Y EL UNIVERSO

5. El compás de esta modulación que templa los acordes de las voces, modifica la naturaleza de los mortales; ...y así, la misma proporción numérica que hace concordar los sonidos desiguales agrupados entre sí, funde también en eterna armonía las vidas con los

et compugnantiae elementorum totusque mundus concordia aeterna coierit.

cuerpos y las oposiciones de los elementos y todo el universo.

JUAN ESCOTO ERÍGENA, *De divisione naturae* (P. L. 122, c. 965).

6. Conspicor nil aliud animo placere pulchritudinemque efficere, nisi diversarum vocum rationabilia intervalla, quae inter se invicem collata musici modulaminis efficiunt dulcedinem. Non soni diversi... harmonicam efficiunt suavitatem, sed proportiones sonorum et proportionalitates, quas... solius animi interior percipit et diiudicat sensus.

LA MÚSICA Y EL SENTIDO INTERIOR

6. No veo que agrade al espíritu y produzca belleza nada sino los intervalos proporcionados de diversas voces, que al unirse entre sí ordenadamente, componen un ritmo musical agradable. No es la diversidad de los sonidos la causante de esta armoniosa dulzura, sino las proporciones de los sonidos y las proporcionalidades, que... sólo el sentido interior del alma percibe y juzga.

JACOBO DE LIEJA, *Speculum musicae* (Grossmann, 58).

7. Musica enim generalitater sumpta objective quasi ad omnia se extendit, ad Deum et creaturas, incorporeas et corporeas, coelestes et humanas, ad scientias theoreticas et practicas.

EL ALCANCE DE LA MÚSICA

7. La música, tomada en sentido general y objetivo, se extiende a casi todo: Dios y las criaturas, incorpóreas y corpóreas, celestiales y humanas, las ciencias teóricas y las prácticas.

AURELIANO (de moutiers-St. Jean), *Musica disciplina*, III (Gerbert, I, 32).

8. Musicae genera tria noscuntur esse: prima quidem mundana, secunda humana, tertia quae quibusdam constat instrumentis.

Mundana quippe in his maxime perspicienda est rebus, quae in ipso coelo vel terra, elementorumque vel temporum varietate videntur...

Etsi ad aures nostras sonus ille non pervenit, tamen novimus, quia quaedam harmonia modulationis inest huic coelo...

TRES CLASES DE MÚSICA

8. Se conoce la existencia de tres tipos de música: en primer lugar, la mundana; en segundo lugar, la humana; en tercer lugar, la de algunos instrumentos.

La música del universo se reconoce principalmente en los elementos que se observan en el cielo o en la tierra, en la variedad de los principios y la sucesión de las estaciones... Aunque ese sonido no llegue a nuestros oídos, sin embargo, lo percibimos, porque la armonía del ritmo está en el universo...

Humana denique musica in microcosmo, id est, in minori mundo, qui homo a philosophis nominatur, plenissime abundat... Quid est enim quod illam incorpoream rationis vivacitatem corpori misceat, nisi quaedam coaptatio, et veluti gravium leviumque

La música humana es muy rica en el microcosmos, es decir, en el pequeño mundo que los filósofos denominan «hombre»... ¿Qué es lo que funde la incorpórea fuerza vital de la razón con el cuerpo, a no ser la armonía, y el tiempo, que produce una especie de consonancia, como de voces graves y sua-

vocum quasi unam consonantium efficiens temporatio? Quid est aliud, quod ipsius hominis inter se partes animae corporisque iungat?...

ves? ¿Qué es, además lo que une entre sí las partes del hombre, alma y cuerpo?...

Tertia est musica, quae in quibusdam consistit instrumentis: videlicet ut sunt organa, citharae, lyrae et caetera plura.

El tercer tipo de música es el que se produce con algunos instrumentos: naturalmente, órganos, cítaras, liras y muchos otros.

REGINO DE PRÜM, *De harmonica institutione* (P. L. 132, c. 491, Gerbert, I, 233 y 236).

LA MÚSICA EN LA NATURALEZA Y EN EL ARTE

9. Quae distantia sit inter musicam naturalem et artificialem?... Naturalis itaque musica est quae nullo instrumento musico, nullo tactu digitorum; nullo humano impulsu aut tactu resonat, sed divinitus adspirata, sola natura docente, dulces modulatur modos: quae fit aut in coeli motu, aut in humana voce... Artificialis musica dicitur quae arte et ingenio humano excogitata est et inventa, quae in quibusdam consistit instrumentis.

9. ¿Cuál es la diferencia entre la música natural y la artística?... La música natural es la que se produce sin ningún instrumento, sin que ningún dedo la toque; suena sin impulso humano alguno y sin toques; inspirada por Dios, siendo su único maestro la naturaleza, compone dulces melodías: es la que se produce en el cielo, o en la voz humana... Recibe el nombre de música artística la que fue pensada e inventada por el arte y la inteligencia humanos, la que se produce en algunos instrumentos.

Omni autem notitiam hujus artis habere cupienti sciendum est, quod quamquam naturalis musica longe praecedat artificialem, nullus tamen vim naturalis musicae recognoscere potest, nisi per artificialem.

Todo el que desee aprender este arte debe saber que, aunque la música natural es muy superior a la artística, sin embargo nadie puede conocer la fuerza de la música natural sino a través de la artística.

ADAM DE FULDA, *Música* (Gerbert, III, 333).

10. Musica est duplex, naturalis et artificialis. Naturalis est mundana et humana. Mundana est supercoelestium corporum ex motu sphaerarum resonantia, ubi maxime ereditur fore concordia: et hoc genus considerant mathematici. Humana extat in corpore et anima, spiritibus et membrorum complexione, nam harmonia durante vivit homo, rupta vero eius proportione moritur. Et hoc genus considerant physici.

10. La música es de dos tipos: natural y artística. La natural es mundana y humana. La mundana es la resonancia de los cuerpos supracelestiales por el movimiento de las esferas, donde se cree que existe la mayor armonía; de este tipo se ocupan los matemáticos. La humana se manifiesta en el cuerpo y el alma, en el espíritu y la trabazón de los miembros, pues el hombre vive mientras dura la armonía, y muere cuando se rompe esta proporción; de este tipo se ocupan los físicos.

Artificialis: hoc genus tenent musici. Est vel instrumentalis vel vocalis.

La música artística: este tipo está en manos de los músicos. Puede ser instrumental o vocal.

JACOBO DE LIEJA, *Speculum musicae* (ed. Grossmann, 80).

LA MÚSICA TRASCEDENTAL

11. Distinxi hanc coelestis musicae speciem a mundana, quia mundanam musicam applicat Boetius ad solas res naturales mobiles et sensibiles. Res autem, quas ad hanc musicae speciem pertinere dixi, sunt res metaphysicales, res transcendentes, a motu et materia sensibili separatae etiam secundum esse.

11. He distinguido este tipo de música celeste de la mundana, porque Boecio refiere la música mundana únicamente a las naturalezas móviles y sensibles. Sin embargo, los seres que yo he incluido en este tipo de música son metafísicos, trascendentes, privados de movimiento y materia sensible, conforme a su esencia.

JACOBO DE LIEJA, *Speculum musicae* (ed. Grossmann, 61).

LA MÚSICA ESPECULATIVA

12. Ille vere et proprie magis musicus est qui theoricam habet, quae practicam dirigit... Musica enim principalius est speculativa quam practica.

12. Es realmente más músico quien conoce la teoría, que está por encima de la práctica... Pues es más importante la música especulativa que la práctia.

ANÓNIMO, Mus. Bibl. Casanatensis, 2151 (Pietzsch, 122).

LA MÚSICA CELESTE

13. Ecce coelestis musica omnis mundanae principium, omnis humanae ac instrumentalis initium et origo.

13. En efecto: la música celeste es el principio de toda la mundana, el principio y origen de toda la humana y la instrumental.

JUAN DE ZAMORA, *Ars musica*, IV (Gerbert, II, c. 377).

EL HOMBRE NO PUEDE VIVIR SIN LA MÚSICA

14. Musica... ita naturaliter est nobis coniuncta, ut si ea carere velimus, non possimus.

14. La música... está por naturaleza tan unida a nosotros, que si quisiéramos prescindir de ella, no podríamos.

GUNDISALVO (Grabmann, *Geschichte der scholastischen Methode*, II, p. 100).

EL MÚSICO PRÁCTICO Y EL TEÓRICO

15. Artifex practice est, qui format neumata et harmonias... hujus officium practice est cantilenas secundum artem componere, quae humanos affectus possint movere... Artifex vero

15. Es un artista práctico el que da forma a los cantos y las armonías... La labor práctica de éste es componer melodías artísticamente, que puedan despertar los sentimientos humanos... Por el contrario, es un artista

theorice est, qui docet haec omnia secundum artem fieri.

teórico el que estudia cómo se producen todas estas músicas artísticamente.

REGINO DE PRÜM, *De harmonica institutione*, 18 (Gerbert, I, 246).

16. Interea sciendum est, quod non ille dicitur musicus, qui eam manibus tantummodo operatur, sed ille veraciter musicus est, qui de musica naturaliter novit disputare et certis rationibus eius sensus enodare. Omnis enim ars, omnisque disciplina honorabiliorem naturaliter habet rationem, quam artificium, quod manu atque opere artificis exercetur. Multo enim maius est scire, quod quisque faciat, quam facere, quod ab alio discit.

EL CONCEPTO DE LA MÚSICA

16. Hay que saber que no se llama músico al que compone la música sólo con sus manos, sino que es realmente músico el que sabe discutir sobre la naturaleza de la música y explicar razonadamente el sentido de ésta. Pues, en efecto, todo arte y toda ciencia poseen por naturaleza una categoría más respetable que la artesanía, que los artistas realizan con el trabajo de sus manos. Y es mucho más importante saber lo que hace cada uno, que hacer lo que estudia otro.

JUAN DE ZAMORA, *Ars musica*, III (Gerbert, II, c. 376).

17. Musici vero sunt, qui omnem cantum omnemque modulandi varietatem ipsamque coelestem harmoniam speculatione ac ratione diiudicant.

17. Son realmente músicos los que juzgan todos los cantos, toda la variedad de las melodías y la propia armonía celeste mediante el estudio y la razón.

JUAN COTTON, *Musica*, I (Gerbert, II, 233).

18. Musicus et cantor non parum a se invicem discrepant; nam cum musicus semper per artem recte incedat, cantor rectam aliquotiens viam solummodo per usum tenet. Cui ergo cantorem melius comparaverim quam ebrio, qui domum quidem repetit, sed quo calle revertatur, penitus ignorat.

EL MÚSICO Y EL CANTOR

18. La diferencia entre el músico y el cantor no es pequeña: mientras que el músico siempre sigue el recto camino a través del arte, el cantor sólo en ocasiones recorre el buen camino por medio de la práctica. Así pues, yo preferiría comparar al cantor con el borracho, que consigue volver a su casa, pero en el fondo ignora cuál es el camino de regreso.

TEODORICO DE CAMPO, *De musica mensurabili* (De Coussemaker, III, 178).

18a. Non enim dicitur musicus, quia voce vel manibus operatur tantummodo, sed quia de musica novit regulariter loqui et certis rationibus ejus sensum plenius enodare... Quisquis igitur, qui hujus scientiae armo-

18a. En efecto, no se denomina músico al que trabaja únicamente con la voz o con las manos, sino al que sabe hablar con propiedad sobre la música y explicar correcta y razonadamente el sentido de ésta... Así pues, todo el que ignora el poder y la naturaleza

niae vim atque rationem penitus ignorat, frustra sibi nomen cantoris usurpat.

de esta ciencia de la armonía, utiliza indebidamente el nombre de cantor.

JACOBO DE LIEJA, *Speculum musicae* (ed. Grossmann, 86, De Bruyne, II, 122).

19. Haec musica instrumentalis est musica proprie dicta, nobis notior, nobis magis consueta, inspicienti non solum nota per intellectum, sed etiam per sensum.

LAS VIRTUDES DE LA MÚSICA ARTÍSTICA

19. Este tipo de música instrumental es la música en el sentido propio del término, la que mejor conocemos, a la que estamos más habituados, que no sólo llega al que la estudia a través de la inteligencia, sino también a través de los sentidos.

ROGER BACON, *Opus majus*, III, 230 (ed. Brewer).

20. Musica non considerat nisi de his quae motibus consimilibus possunt conformari cantui et sono instrumentorum in delectationem sensus.

20. La música no contempla sino aquello que puede dar forma al canto y al sonido de los instrumentos en acordes armoniosos, para deleite del espíritu.

JUAN COTTON, *Musica*, XVI (Gerbert, II, 251).

21. Nec mirum alicui videri debet, quod diversos diversis delectari dicimus, quia ex ipsa natura hominibus est inditum, ut non omnium sensus eundem habeant appetitum. Unde plerumque evenit, ut dum quod cantatur, isti videatur dulcissimum, ab alio dissonum indicetur, atque omnino incompositum.

DIVERSIDAD DE JUICIOS ACERCA DE LA MÚSICA

21. Y nadie debe extrañarse si afirmamos que a diferentes personas les complacen cosas distintas, pues es propio de la naturaleza humana que los sentidos de todos no tengan el mismo gusto. A ello se debe que muchas veces los cantos le parezcan a uno muy armoniosos, y a otro disonantes y carentes por completo de ritmo.

GUIDO DE AREZZO, *Micrologus*, 14 (P. L. 141, c. 393, Gerbert, II, 14).

22. Nec mirum, si varietate sonorum delectatur auditus, cum varietate colorum gratuletur visus, varietate odorum foveatur olfactus, mutatisque saporibus lingua congaudeat. Sic enim per fenestram corporis delectabilium rerum suavitas intrat mirabiliter penetralia cordis.

LOS DELEITES PROPORCIONADOS POR LA MÚSICA

22. No es nada extraño que los oídos encuentren placer en la diversidad de sonidos, al igual que la vista disfruta de la diversidad de colores, el olfato se excita ante la diversidad de perfumes, y la lengua goza con la diversidad de sabores. La dulzura de aquello que proporciona deleite penetra maravillosamente, como a través de una ventana, en lo más hondo del corazón.

ANÓNIMO, *Mus. Bibl. Casanatensis*, 21251, 135 v. (Pietzsch).

23. Musicae innata est quaedam communis secundum se ipsam delectatio.

23. La música innata es un deleite universal, de acuerdo con su propia naturaleza.

JUAN DE MURIS, *Musica* (Gerbert, III, c. 197).

LA MÚSICA PRODUCE DIVERSOS SENTIMIENTOS

24. Modus... canendi et ipsius cantoris devotionem ostendit et in auditore, si bonae voluntatis est, suscitat devotionis affectum.

24. La música... pone de manifiesto la devoción del canto y del propio cantor e inclina al que la escucha, si tiene buena voluntad, hacia la devoción.

ADAM DE FULDA, *Musica*, I, 2 (Gerbert, III, 335).

LOS EFECTOS MORALES Y POLÍTICOS EJERCIDOS POR LA MÚSICA

25. Haec per sui aequam iustamque numerorum proportionem cogit homines ad iustitiam et morum aequitatem ac debitum regimen politiae naturaliter inclinari... cum musica spiritus reficiat, et ad tolerantiam laboris exhilarat mentes, animae autem finaliter salutem impetrat, cum ex omnibus artibus finaliter ad laudem sit instituta.

25. Esta, gracias a su equilibrada y justa proporción numérica, empuja a los hombres a la justicia, al equilibrio moral y al régimen político adecuado, conforme a su naturaleza... Aunque la música reanima el espíritu distrayendo la mente para soportar el trabajo, sin embargo, consigue la perfecta salud del alma, pues fue escogida entre todas las artes para la gloria divina.

ODÓN DE CLUNY, *Dialogus de musica* (Gerbert, I, c. 278).

LA SONORIDAD ES EL OBJETIVO DE LA MÚSICA

26. Omnimodis hoc observandum, ut his regulis ita utamur, quatenus euphoniam nullatenus offendamus, cum huius artis omnis intentio illi servire videatur.

26. De todos modos es preciso observar, cuando utilizamos así estas normas, hasta qué punto no atentamos contra la sonoridad, pues toda la intención de este arte parece consagrarse a ella.

ROGER BACON, *Opus majus*, III, 232 (ed. Brewer).

LA MÚSICA VISIBLE

27. Praeter vero has partes musicae, quae sunt circa sonum, sunt aliae, quae sunt circa visibile, quod est: gestus, qui comprehendit exsaltationes et omnes flexus corporis.

27. Pero, además de esa parte de la música, que es sonora, hay otra parte que es visible, a saber: el gesto, que abarca los saltos y todas las flexiones del cuerpo.

4. La teoría de las artes plásticas

En la Edad Media se escribieron numerosos tratados dedicados a la poética y a la teoría de la música; en cambio, eran escasísimos los que abordaban la teoría general de las artes plásticas, lo que, por otra parte, no significa que aquel período careciera de opiniones y conceptos al respecto. Pero ya que éstos no pueden hallarse formulados en los textos correspondientes, habrá que reconstruirlos en base a los *datos directos que los implican.* Los monumentos del arte del medievo indican en efecto cierta concepción de carácter general, mientras que de los textos y descripciones incluidas en las crónicas que informan cómo se construía o se pintaba y qué construcciones o pinturas eran apreciadas y admiradas, podemos deducir lo que opinaba sobre el arte la época medieval.

1. Dos estilos medievales. El arte medieval no fue tan uniforme como se ha creído posteriormente, sobre todo durante el Renacimiento y el Barroco. En el período subsiguiente a la migración de los pueblos, el arte ostentaba diversas variantes locales que unían las tradiciones godas con el legado romano, y que posteriormente cristalizaron en dos grandes vertientes de estilos paneuropeos. La primera surgió entre los siglos XI y XII y se extendió por Francia, Cataluña, Lombardía y Renania, es decir, abarcó toda la antigua Romania. Es por tanto muy acertado el nombre del estilo «románico» que le dieron los historiadores del siglo XIX. Más tarde, en el siglo XII, e incluso en el XIII, ya en el ocaso de los tiempos medios, nació el gótico, la manifestación más madura del estilo medieval pero no la única, como injustamente se creyó durante mucho tiempo.

Si hacemos caso omiso de las formas primitivas del arte medieval y nos limitamos a sus máximos logros, quedarán fundamentalmente aquellas dos corrientes: la románica y la gótica. Ambas fueron estilos de carácter general que abarcaron tanto la arquitectura, la pintura y la escultura como las artes industriales, y ambas crearon además determinadas formas nuevas. Ambas nacieron espontáneamente, sin que fueran formas dirigidas o impuestas, como fue el caso del arte bizantino o carolingio. Ambas implicaban una clara filosofía y una estética propias, y ambas tenían un carácter paneuropeos pues el arte había superado ya el particularismo de los primeros siglos de la Alta Edad Media. Teófilo Presbítero [1], quien nos ha dejado un *Tratado de diversas artes,* nos explica que las mejores tintas y pinturas se hacían en Grecia; las incrustaciones y esmaltes, en Toscana; los objetos fundidos y repujados eran la especialidad de los árabes; los italianos eran los mejores en esculpir en piedra y en marfil; en Francia se realizaban las mejores vidrieras, y los germánicos adelantaban a todos en metalistería.

Así ambas corrientes, que diferían entre sí en cuanto a las formas concretas, poseyeron semejantes principios estéticos; semejantes, mas no idénticos, por cierto.

2. El arte románico. A continuación exponemos aquellas características del arte románico que, desde el punto de vista de la estética, nos parecen más dignos de atención.

1. El arte románico empleó, sobre todo en la arquitectura, ciertas formas dictadas por sencillas reglas numéricas y geométricas, y en este aspecto sus propósitos no diferían de los de la Antigüedad. Fue éste un arte que confiaba en igual medida en los universales principios racionales y en la intuición y talento individuales del artífice. Para sus grandes construcciones empleaba un «sistema alternante» (sistema en el que un tramo cuadrado de la nave principal se corresponde a dos tramos cuadrados de la nave lateral, produciendo así un ritmo alternante de soportes: pilares y columnas) y en el plano operaba con la sencilla forma del cuadrado. La regularidad geométrica del románico tenía, sin embargo, sus limitaciones ya que, prácticamente, con-

cernía sólo a la arquitectura. Al contrario de ella, la escultura era muy individual, libre y diversificada.

2. La arquitectura basada en unas reglas estrictas, operaba principalmente con proporciones, siendo su rango más característico su pesadez, siendo ésta la única arquitectura europea que supo sacar belleza de la masa. Muros espesos, vanos pequeños, pilares sólidos en lugar de columnas, todo aquello era necesario dado el nivel técnico de la época, pero los artífices románicos supieron aprovechar dichas limitaciones para fines artísticos, haciendo así de necesidad virtud. Aquellos constructores supieron resaltar la belleza de los gruesos muros y las superficies austeras, y operando con las proporciones renunciaban a los efectos fáciles como los colores, los mosaicos o el material más costoso. En su lugar, decoraron las sobrias superficies de otro modo: con empleo de frisos, arcadas ciegas, galerías y, sobre todo, abundantes esculturas concentradas en pórticos y capiteles. Y fue precisamente gracias al uso arquitectónico de la escultura como lograron las construcciones románicas reunir la regularidad geométrica con la fantasía y la austeridad con la suntuosidad.

3. La escultura románica no sólo fue una manifestación de carácter formal, sino también una enciclopedia del saber. En un grado nada inferior al arquitecto, también el teólogo inspiraba las esculturas que decoraban los pórticos y capiteles de un templo románico, y no fue ninguna casualidad que las mejores de ellas nacieran en vecindad de los centros intelectuales. La iglesia de Vézelay, famosa por sus esculturas, se encuentra cerca de Chartres, el mayor centro científico de la Europa del siglo XII. Aquellas enciclopedias románicas esculpidas reflejaban no sólo los conocimientos teológicos sino también de las ciencias naturales y, en cierto modo, constituían no sólo un panósptico de la *Biblia* sino de toda creación. No obstante, se puede y debe formular esta afirmación también en sentido inverso: la escultura románica fue no sólo una enciclopedia del saber sino también una gran manifestación y despliegue de formas.

4. La escultura románica representaba la realidad, y sobre todo los seres vivos, hombres y animales. «Maestro de piedra viva» *(magister lapidis vivi)* era el nombre oficial del escultor. Después del arte merovingio, que tanta predilección había mostrado por las formas abstractas ignorando al hombre, éste, una vez más, volvía a ser el tema principal del nuevo arte. Principal, mas no único, como ocurriera en el caso de la escultura antigua. Ahora el hombre entraba en el terreno del arte junto con toda la naturaleza viva. El arte románico fue en efecto mucho más humanista que el merovingio, pero aún así mucho menos que el antiguo.

Hemos de tener en cuenta que el realismo del románico tenía una triple limitación. En primer término, representaba a la naturaleza, mas aspiraba a representar también el mundo sobrenatural. En segundo término, revelaba su realismo tan sólo en la escultura, pues su pintura era totalmente distinta, sin abordar los problemas del espacio, el bulto, la perspectiva, la luz, el modelado o los de una fiel representación de la realidad. Las figuras humanas representadas pictóricamente quedaban aisladas de su medio ambiente, pintadas sobre un fondo dorado, en línea, en un solo plano, y en una inmovilidad perfecta, preocupándose más el artista por la perfección caligráfica de las líneas que por el realismo de las figuras. Y, en tercer lugar, aunque la escultura románica fue en principio realista, lo fue sólo en su temática y no en cuanto a su forma.

5. La escultura románica, sin escrúpulo alguno, cambiaba las formas reales, especialmente las del hombre, deformando sus proporciones. Y las deformaba de diversas maneras, empezando por las formas cuadradas hasta otras increíblemente alargadas, como las famosas figuras de la iglesia de Moissac. Para los escultores de la

época era más importante empotrar la figura humana dentro del marco de un pórtico o un capitel que representarla con fidelidad.

Las formas arquitectónicas dictaban al artista la forma del hombre o animal esculpidos [a]. A los marcos rectangulares, semicirculares (los capiteles), circulares (los nimbos) u ovalados (las aureolas) eran adaptadas las formas reales, convenientemente alargadas o acortadas, redondeadas o recortadas para que cupieran en los marcos dictados por la arquitectura. En la mayoría de los casos, aquellos marcos eran rectangulares, como lo eran también los contornos mismos de las esculturas románicas, por lo que los historiadores suelen calificarlos de «canon románico».

Fue así la románica una escultura decorativa, siempre sujeta a la arquitectura, ya que adornaba sus superficies y se inspiraba en ella; de la arquitectura provenían sus líneas abstractas, geométricas y no orgánicas. Representaba al hombre, pero —al decir de Focillon— era poco humanista, porque el hombre era para ella una combinación de formas geométricas.

6. La medieval era una mentalidad simbólica y su arte fue clara manifestación de esta característica. En consecuencia, tanto la iglesia misma como los objetos litúrgicos, esculpidos o pintados, estaban saturados de sentido simbólico. Sin embargo, dicho sentido estaba más presente para los teólogos y eclesiásticos que para el artífice o el pueblo llano.

Los monumentos y vestigios del románico revelan unos claros presupuestos estéticos: fue éste un arte sujeto a reglas, un arte que extraía la belleza de la pesadez y de los planos austeros; un arte-enciclopédico, y un arte realista que deformaba la realidad, y fue por fin un arte simbólico. Todos aquellos presupuestos no eran, sin embargo, nada rígidos, y para cada uno de ellos el románico supo encontrar en la práctica una respuesta concreta y diferenciada.

La estética implicada en el románico fue, en parte, continuación del arte antiguo (la arquitectura basada en sencillas proporciones y formas geométricas) y, en parte fue obra propia del genio de la época (la disposición a deformar las formas reales o el ponerse al servicio del saber). En parte, dependió del nivel técnico (como en las formas pesadas) y en parte fue producto de la libre invención de los artistas, lo que se hizo patente sobre todo en el campo de la escultura. En parte (sobre todo en su simbolismo) fue consecuencia de la ideología medieval, y en otras ocasiones fue simple manifestación de las necesidades estéticas, del gusto por la luz, de los colores y de la diversidad de las formas [b]. En parte se inspiró pues en las tesis formuladas por los eruditos medievales y en parte en cambio en otras teorías difíciles de rastrear en los escritos científicos, como es el caso de la estética «de la pesadez» o el de la estética de las deformaciones.

3. El arte gótico. El arte gótico fue en cierta forma continuación del románico, más ostentaba también numerosos rasgos propios. A lo nuevo de este arte contribuyeron dos factores diferentes: las innovaciones técnicas y la misma ideología filosófico-religiosa.

1. Dichas innovaciones técnicas fueron nuevas y originales, mientras que la ideología fue la misma cristiana, aunque formulada con mayor perfección, gracias a la labor de los grandes escolásticos del los siglos XII y XIII. Merced a las nuevas soluciones técnicas, dicha ideología pudo hallar una ajustada expresión artística. Así los dos factores fueron complementarios: las nuevas técnicas hicieron posible la crea-

---

[a] J. Baltrusaitis, *La stylistique ornamentale dans la sculpture romane*, 1931.

[b] Las posturas estrictamente estéticas que se manifiestan en el arte románico fueron presentadas, de manera muy convincente, en el trabajo de M. Schapiro, «On the Aesthetic Attitude in the Romanesque Art», incluido en: *Art and Thought, issued in honour of A. K. Comaraswamy*, K. B. Iyer ed., London, 1947.

ción de un arte expresivo y espiritualizado, del que necesitaban unos hombres que poseían una visión espiritualista del mundo, y la necesidad de un arte expresivo y espiritualizado inspiró a su vez a los constructores para desarrollar técnicas nuevas.

La gran innovación técnica del siglo XII fue la bóveda de crucería, que hizo posible construcciones más variadas y espontáneas, que ya no estaban limitadas a las de planta cuadrada, más altas y esbeltas, y de muros menos espesos y vanos más grandes. La ojiva, que se convertiría en signo de identificación del nuevo estilo, fue directa consecuencia de las nuevas bóvedas y construcciones góticas. Gracias a la nueva estructura:

1.° Los muros de las iglesias pudieron ser menos espesos, perdiendo su pesado aspecto; 2.° Pudieron elevarse a mayores alturas, adquiriendo la construcción proporciones más esbeltas; 3.° Las ventanas pudieron ser más grandes, lo que posibilitó una mejor iluminación del interior; 4.° Con la mayor altura de los pilares y los arcos que separaban las naves, los interiores ganaron en espacio, abriéndose diversas y nuevas posibilidades arquitectónicas;

5.° Gracias a la posibilidad de construir bóvedas sobre otros planos que los cuadrados, los interiores pudieron ser más variados y diferenciados.

6.° Los nervios y contrafuertes revelaron la estructura de la construcción, lo que la hizo más comprensible para la vista.

Estos cambios reportaron grandes progresos para la arquitectura, permitiendo que se expresara el carácter transcendente del espíritu y la ideología medievales. Al perder en espesor y a consecuencia de su altura, los muros parecían desmaterializarse y elevarse hacia el firmamento, expresando de esta suerte la aspiración del hombre de alcanzar los cielos. Los edificios ganaron además la plenitud de la luz, que desde Plotino y Seudo-Dionisio había sido sinónimo de la belleza divina, y cobraron una expresividad de la que carecían las construcciones clásicas. Así consiguieron el máximo de espiritualización alcanzable para la técnica arquitectónica.

El gótico otorgó pues a la arquitectura nuevas proporciones a las que tuvieron que adaptar las suyas la orfebrería y la carpintería, la pintura y la escultura y siguiendo el ejemplo de los arquitectos, también los pintores y los escultores cambiaron y alargaron las proporciones del hombre representado por ellos.

2. La otra característica del arte de aquellos siglos nada tiene que ver con bóvedas, ojivas, técnicas ni proporciones. Mientras que aquéllas se dieron en la arquitectura, ésta concernía sólo a las artes figurativas, pintura y escultura. Nos referimos en efecto al mayor realismo de éstas últimas, que emanaba de la natural inclinación entre los artistas y el público a la obtención de bellas formas y colores, y que no desapareció durante la Edad Media no obstante su filosofía espiritualista. Ya la escultura románica ostentaba ciertos rasgos realistas a pesar de que la filosofía del siglo XII fue renuente al realismo. Más en el siglo XIII, la filosofía misma, volviendo a las ideas aristotélicas, empezó a tener un carácter más empírico y realista.

La ideología religiosa del Medievo planteó a las artes figurativas algunas nuevas tareas, y entre ellas no sólo la de servir a Dios, como fue el caso de la arquitectura, sino también la de representarlo. En el Oriente cristiano surgiría la pregunta sobre si ésta era una tarea apropiada; en cambio, en Occidente, sólo se preguntó si dicho intento era tarea factible.

Los teólogos que se ocupaban del arte podían dar a esta pregunta tres respuestas, a saber: que es imposible representar a Dios, por lo que hay que renunciar a aquellas artes; que Dios puede ser representado mediante símbolos, y por eso hay que cultivar el arte simbólico; que Dios puede ser representado mediante sus obras, con lo que el arte puede tener carácter realista.

Así pues, las alternativas eran adherirse a la iconoclasia, el simbolismo o el rea-

lismo. Y si en la temprana teoría teológico-estética predominaron las dos primeras posibilidades, en la era del gótico vencía esta última, liberando e intensificando —también en el Medievo— la natural necesidad de un arte realista.

En cierto sentido, el realismo medieval fue incluso más radical que el antiguo, porque trató de representar no sólo cuerpos reales sino también la vida real espiritual. El artista gótico ponía así más vida en el más insignificante personaje de una escena compuesta por diversas figuras que un maestro ateniense en las estatuas que representaban a la diosa Atenea. Ello no obstante, el realismo medieval se vería limitado por determinadas restricciones naturales.

Conforme a la ideología de la época, el arte debía representar el mundo real no por su propio valor sino para mostrar la sabiduría y poder del Creador. Era pues natural que no se detuviera en el aspecto accidental y pasajero de las cosas, sino que recalcara justamente su esencia, en sus rasgos más fijos y perfectos. Los artistas románicos no habían vacilado ante la deformación del cuerpo humano para convertirlo en un elemento decorativo. Los artistas góticos por su parte no tenían escrúpulos en idealizarlo, lo que también era sin duda una deformación. A un cuerpo humano, especialmente al de un santo, querían proporcionarle la mayor hermosura, una hermosura más perfecta que la que percibían en la naturaleza. Esto lo hacían de manera diferente a los antiguos, pues la belleza que querían otorgar a los cuerpos no era una belleza propia de ellos, sino en cierto modo, «tomada de prestado»: los cuerpos habían de ser bellos porque debían ponderar un alma hermosa. Esta aspiración condujo a que las proporciones de las figuras góticas se hicieran más ascétivas, más esbeltas y más gráciles que lo fueron las antiguas.

Aquel realismo limitado por el espiritualismo correspondía y reflejaba perfectamente la ideología medieval, pero aún así no fue el único realismo existente por entonces. Al menos algunos de los pintores y escultores góticos —una vez que se escogió el cambio de pintar y de esculpir lo que percibían en el mundo real, atraídos como estaban por su hermosura— lo represntaban tal y como lo veían, sin espiritualizarlo ni idealizarlo, sin buscar en él ninguna belleza suprasensible. Así su arte —igual que el de los antiguos— se dirigió claramente hacia la belleza sensible en cuanto tal.

Fue éste no obstante un arte distinto del antiguo. La belleza corpórea no era para aquellos artistas tan autosuficiente como lo fuera para los escultores o pintores griegos. Era ésta más bien una belleza codiciada, pero a condición de que fuera unida a la belleza espiritual que debía de deslumbrar desde sus cuadros y retablos no menos que la corporal.

De este modo surgió una concepción nueva de lo bello que, conforme a la clasificación de Dvořak [a], fue la tercera gran concepción de las europeas. Después del concepto antiguo de belleza puramente física y el de belleza puramente psíquica de los cristianos primitivos, ésta con una concepción de la belleza concebida como psicofícisa. Así, en sus albores, la plástica medieval abandonó la realidad para, en la época final, volver a ella, pero ya convertida en otra realidad, transfigurada y espiritualizada.

Este concepto existía ya con el arte románico, pero fue el gótico el que lo radicalizó en dos direcciones: por un lado, intensificó su aspecto espiritual y, por otro, el realista. No obstante dicha radicalización, en todo el arte de la Baja Edad Media, tanto en el románico como en el gótico, se advierten claramente varios supuestos comunes. Así, ambas corrientes observaban reglas generales para producir obras in-

[a] M. Dvořak, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, en: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, 1924, pp. 41-145.

dividuales. Ambas se servían de formas dictadas por la arquitectura para alcanzar efectos estéticos.

Ambas se valían de las formas tomadas del mundo real para otorgarlas un sentido simbólico y se aprovechaban de ellas transformándolas y deformándolas siempre que lo exigieran las razones ideológicas o estéticas.

En todo el arte de la Baja Edad Media, es posible advertir en consecuencia elementos reales e ideales, sensibles e intelectuales, ideológicos y estéticos. El historiador, cuando pretende subrayar su carácter original, hace hincapié en los elementos ideales, intelectuales e ideológicos, mientras que si desea oponerse a una intepretación simplista y unilateral de aquél fenómeno, ha de recordar sus elementos realistas, estéticos y sensibles.

4. *Relación entre el arte clásico y el gótico.* Es sabido que el arte medieval, en su variante románica y más aún en la gótica, dista notablemente del arte clasico [a]. Pero los mismos griegos también se habían alejado mucho de él. Su arte fue clásico en sentido escricto durante poco tiempo, y ya en la era helenística había perdido su carácter estático, su sencillez y su moderación en favor del movimiento, la suntuosidad y la monumentalidad: así podemos concluir que entonces fue cuando aquel arte clásico se convirtió en barroco.

En el Medioevo, en cambio, el arte perdió otro rasgo, la característica más fundamental de lo clásico, la de ser un arte hecho a la medida del hombre y de la naturaleza. El arte medieval aspiraba a superar el carácter humano en tanto que terreno, y pretendía que su objeto lo fuera tanto el hombre como Dios, tanto la naturaleza como el espíritu, tanto las cosas temporales como las transcendentales. Y fue ésta la crucial diferenciación que separó las artes de ambas épocas, siendo causa de que el arte clásico se convirtiera en gótico.

En efecto, incluso al representar los mismos objetos, el arte gótico los interpretaba de manera diferente que el arte clásico; así las cosas llegaron a ser para el gótico no otra cosa que símbolos. Además de esto el gótico cambió las proporciones de las cosas, y las proporciones tomadas de la naturaleza fueron sustituidas por las elaboradas conforme a las ideas.

5. *El arte y la teoría del arte.* Las ideas estéticas que acabamos de exponer se encuentran implícitas en las obras del arte medieval. A continuación debemos examinar las contenidas en los textos medievales que abordan el tema del arte como tal [b].

Sólo en muy contadas ocasiones dichas ideas fueron proclamadas en tratados específicos, y la mayoría de ellas se expresaron en descripciones de ciudades (especialmente Roma), en itinerarios para peregrinos (sobre todo los de Santiago de Compostela), en reglas y prescripciones referentes a cómo construir los monasterios (particularmente los de los cistercienses). En tales ocasiones aparecían formuladas como juicios estéticos, frecuentemente entremezclados con descripciones y consejos prácticos, y desprovistos de pretensiones científicas que, sin embargo, forman en su totalidad una teoría de artes plásticas notablemente completa [c].

---

[a] Worringer, *Griechentum und Gotik*, 1928. H. v. Einem, *Die Monumentalplastic des Mittelalters und ihr Verhältnis zur Antike*, en: Antike und Abendland, III, 1948. P. Frankl, *The Gothic*, 1961.

[b] Las colecciones más importantes de dichos textos son: R. Eitelberger y A. Ilg., *Quellenbuch zur Kunatgeschichte*. J. v. Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, 1896. V. Mortet, *Recueil des textes relatifs à l'histoire de l'architecture en France au Moyen Age, XI-XII s.*, 1911. V. Mortet, P. Deschamps, *Recueil des textes relatifs à l'histoire de l'architecture en France au Moyen Age, XII-XIII s.*, 1929. E. Gilmore Holt, *A Documentary History of Art*, 2.ª ed. 1957.

[c] Mucha información al respecto fue recogida por E. de Bruyne, en: *Etudes d'esthetique médiévale*, 1946. Los datos quedan repartidos a lo largo de los tres volúmenes de su obra teniendo su mayor concentración en los capítulos II y VII del 2.º tomo.

Aquellas opiniones se basaban de forma simultánea en dos distintos fundamentos: en el arte contemporáneo y en las teorías antiguas. Ya había pasado el tiempo en que el arte propio del Medievo estaba germinando, y en cuanto al antiguo sólo podía utilizarse como modelo de la reflexión estética. En efecto, el arte antiguo yacía ahora en ruinas, las estatuas de mármol se encontraban reunidas en unos cuantos centros antiguos, y aunque admiradas por su perfección, no respondían a las exigencias de la época. Entre tanto había nacido un magnífico arte propio, el románico primero, y poco después el gótico, que lo sustituía. Con el rápido avance de las artes, la teoría había quedado rebasada. El siglo XII supo crear una gran arquitectura, mas no una teoría que pudiera ser su equivalente. Por ello, los teóricos del arte siguieron nutriéndose de la Antigüedad, aunque los artistas ya hubieran abandonado semejantes procedimientos.

La mejor base de los teóricos era la obra de Vitruvio, conocida en la Edad Media a partir del siglo IX, lo que hizo posible que se inspiraran tanto el arte nuevo como en la teoría antigua. Aquellos hombres tenían ya sus propias catedrales, que constituían, a su modo de ver, una personificación de lo bello, mas no disponían de conceptos estéticos propios, lo que les obligaba a recurrir a los antiguos. Así pues, las ideas originadas por su propio arte eran expresadas mediante conceptos y fórmulas antiguos.

Lo que mejor define la teoría medieval de las artes plásticas es su respuesta a cinco preguntas, a saber: 1.ª ¿Qué criterios eran aplicados al evaluar las obras de arte y qué objetivos debería cumplir el mismo? 2.ª ¿Qué léxico y diferenciaciones conceptuales empleaba la teoría al describir y evaluar una obra de arte? 3.ª ¿Cuáles fueron los problemas de mayor vigencia y los más discutidos? 4.ª ¿Cómo se concebía la relación entre el arte y la realidad? 5.ª ¿Eran reconocidas en el arte ciertas reglas generales?

6. *Criterios del arte.* Igual que en la Antigüedad, en la Edad Media se aplicaban diversos criterios respecto a cada una de las artes. Especialmente en la arquitectura, tratada como una técnica, reinaban criterios propios para su práctica, que carecían de homólogos en las artes figurativas. Lo más apreciado y apreciable de la arquitectura fue, para la Edad Media, la magnitud *(magnitudo)*, según testimonian los textos de la época así como las mismas construcciones, catedrales de tamaños y alturas asombrosas si tomamos en cuenta las posibilidades técnicas de aquel entonces. Asimismo, era altamente valorada la claridad *(claridad)* de las iglesias góticas, con sus inusitadas ventanas; la luz era en ellas no sólo fuente de júbilo para los ojos sino también objeto de una admiración mística y muestra de la máxima hermosura. También eran muy estimados el buen y sólido trabajo y las bellas proporciones.

Todas estas cualidades, la magnitud, la claridad, el trabajo digno de admiración y la bella proporción de las partes, eran citadas, por ejemplo, al ensalzar la catedral de Santiago de Compostela[2], tenida por un milagro arquitectónico de la época.

Los escritores medievales solían acumular todos los sinónimos de que disponían —*decor, pulchritudo, venustas, speciositas*— para describir la belleza, tanto la de una obra de arte como la del hombre. Sirviéndose de ellos elogiaban la hermosura y el encanto seductor de la catedral de Compostela, de las pinturas de Le Mans o, del mismo modo, los de una mujer. Empleando las mismas palabras, Jan Dlugosz [a] —por citar una fuente polaca— al describir a Wanda, hija de Krakus, refiere su hermosura

[a] N. del T. J. Dlugosz (1415-1480), historiador polaco, autor de la primera *Historia Polonica*, en la que cita, entre otras, la leyenda de la hermosísima Wanda, hija de Krakus, rey de Cracovia; Wanda, para no casarse con un príncipe germánico y entregarle el trono heredado de su padre, escoge la muerte, suicidándose en el Vístula.

con el mismo entusiasmo estético como lo hiciera Homero al cantar la belleza de Elena: «Atraía el espíritu y los sentimientos de todos los que la miraban», despertando así amor y admiración [2a a].

En las artes industriales, a su vez, se apreciaba antes que nada la suntuosidad, el material costoso, el oro, las piedras preciosas y otros «oropeles», *gold and glitter*, como los llamó un historiador norteamericano [b]. Eran éstos en su extensa mayoría productos de orfebrería y adornos personales, y en su alta valoración se manifestaba el natural gusto protohistórico que, por otra parte, resultó ser muy duradero. El mismo criterio fue aplicado también respecto a la arquitectura: un templo era alabado por ser *splendida marmoreis columnis.*

Lo más estimable en la escultura era la capacidad de expresar y representar en piedra la vida misma. Así, cuando se loaba los monumentos antiguos era porque se parecían a seres que se mueven y hablan: *moturo et locaturo simillimum*, porque más que monumentos daban la sensación de ser verdaderos seres vivos.

Los criterios de lo que se consideraba buen arte —la magnitud o proporciones adecuadas, el material costoso o la vitalidad— diferían poco de los aplicados en otras épocas. Pero en el Medievo había también otro criterio, originado por su ideología y aplicable a todas las artes en su conjunto: el del valor simbólico del arte [c]. Una obra de arte era considerada entera y cabal cuando representaba los objetos materiales en tanto que símbolos de otras cosas espirituales y transcendentes. Así, eran simbólicas tanto la pintura como la arquitectura.

En la arquitectura, las ventanas simbolizaban a los Padres de la Iglesia, porque todo lo iluminaban, y los pilares a los obispos, porque sostenían el conjunto del edificio. El obispo Guillaume Durando, maestro de liturgia medieval escribiría en este sentido que en las ceremonias eclesiásticas todo «se encuentra impregnado de signos y misterios y por eso se disuelve en una dulzura celeste». Y la crónica de una de las iglesias de Dijon afirmaba que «muchos de los elementos de esta iglesia tienen sentido místico» [3].

Toda la estructura de un templo tenía un sentido simbólico, simbolizando la casa o la ciudad de Dios, y encarnando de este modo la «Nueva Jerusalén»; la misma voz *ecclesia*, que primitivamente significaba «iglesia» en el sentido espiritual, llegó a convertirse en nombre del edificio, concebido como realización terrena y material del Estado divino.

La mayor carga del simbolismo correspondía a la bóveda de la iglesia, tenida por imagen de Dios, erigida *ut simulacro coeli imaginem reddat.* Así, en la descripción de la cúpula de los Santos Apóstoles de Constantinopla se decía que ésta «invitaba al Dios-hombre celeste a que descendiera». En las bóvedas de los presbiterios se pintaba generalmente el Pantócrator o el advenimiento del Espíritu Santo. Y la asociación de la bóveda con el cielo se hizo tan fuerte que la voz *coelum* (cielo) empezó a designar también la bóveda y el techo. En cuanto a la luz del templo era, por su parte, símbolo del mismo Cristo [d]:

Prácticamente hasta el menor detalle de un templo se le adjudicaba un valor y sentido místicos. Ya Constantino el Grande quiso tener un mausoleo sostenido por doce columnas y en el mismo número —«correspondiente al de los Apóstoles»—

---

[a] N. del T.: En el texto 2a J. Dlugosz explica la etimología del nombre de Wanda y lo atribuye al parecido fonético entre éste y la arcaica voz de «weda» (léase: venda), que significaba caña de pescar.

[b] F. P. Chambers, *Cycles of Taste*, 1928.

[c] G. Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, 1951. J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes*, 2.ª ed., 1924.

[d] Guillaume Durando, *Rationale Divinorum Officiorum*, I, 1, 40 (ed. Amberes, 1614, p. 8): «Lumen, quod in ecclesia accenditur, Christum significat, iuxta illud: Ego sum lux mundi».

se las dio en el siglo XII, el abad Suger a su iglesia. Del mismo modo, los sillares cuadrados simbolizaban las cuatro virtudes teologales [4] y en las pinturas, las flores y los árboles habían dé simbolizar las buenas acciones que se desprenden de las virtudes [5].

Dada la convicción de que el hombre había sido creado a imagen y semejanza de Dios, también las obras de arte, y de la arquitectura en especial, habían de ser creadas a su semejanza. Según esto, el presbiterio debía representar la cabeza; el coro, el torso; el crucero, los brazos, y la nave, el seno [6].

Pero no fue la Edad Media la inventora de la interpretación simbólica del arte: ésta ya la había profesado la era antigua. Vitruvio dijo que «el estado es una gran casa y la casa, un estado pequeño», y Dión Cassio creía que el Panteón romano había recibido su nombre «por la semejanza de su cúpula con el cielo» [a]. Pero fue el cristianismo, la atmósfera y ambiente de aquellos tiempos, y más concretamente el *Apocalipsis*, los que provocaron que los gérmenes del simbolismo antiguo se desarrollaran e intensificaran.

7. Los objetivos del arte. En la Baja Edad Media, los fines asignados al arte fueron los mismos que en la época carolingia. La pintura había de adornar el edificio, conmemorar los acontecimientos señalados y cumplir además tareas didácticas. Las dos primeras eran sus funciones naturales, mientras que la tercera la desempeñaba la pintura sustituyendo a la escritura para que los que no sabían leer o no eran capaces de entender lo escrito. De ahí que la pintura fuera llamada «literatura de los laicos» *(laicorum litteratura)* o «literatura de los incultos» *(illiterati)* [b], como la denominara Walafrido Strabo. Más tarde esa definición fue repetida en muchas variantes, como *litterae laicorum* (Sicardus, obispo de Cremona, principios del siglo XIII) [c], o *laicorum lectiones et scripturae* (Guillaume Durando) [d], o *libri laicorum* (Alberto Magno) [e].

Pero no todos se acordaban de ello ni pretendían que el arte cumpliera al mismo tiempo aquellos tres objetivos. De su deber de conmemorar los acontecimientos notables se acordaban especialmente los hombres de estado: los predicadores y filósofos hablaban de sus tareas educativas y didácticas, mientras que los círculos de los que salió la mayor parte de las opiniones acerca de las artes plásticas, pensaban sobre todo en sus fines decorativos y, planteaban en mayor medida para el arte objetivos estéticos.

La Edad Media no sólo esperaba que la arquitectura o la pintura desempeñasen múltiples funciones; además se reclamaba otro tanto de las artes industriales. Honorio de Autun escribió así que las lámparas que colgaban de los techos de las iglesias tenían forma de corona, por cuanto debían perseguir un triple objetivo: adornar la iglesia con la luz proyectada; exhortar con su forma, a los fieles al servicio de Dios, que es la coronación de la vida; y recordar el cielo con su estructura [7]. Como vemos, no sólo los edificios o las pinturas sino también los objetos artísticos, aparte de sus funciones utilitarias, debían cumplir otras distintas de carácter simbólico religioso, moral y estético.

8. La terminología estética. Si en la Edad Media se habló de la belleza fue precisamente en relación a las artes plásticas y no a la poesía o a la música. Igual que los griegos, los hombres medievales vinculaban la belleza con el mundo visible, a

---

[a] K. Lehman, *The Dome of Heaven*, en «Art Bulletin», XXVII, 1945.
[b] Véase: *Textos de los estudiosos del período carolingio* (G. 28).
[c] Sicardus, *Mitrale*, I, 12, en: *Patrología Latina*, vol. 213, p. 40.
[d] G. Durando, *Rationale Divinorum Officiorum*, I, 3, Amberes, 1614.
[e] Alberto Magno, *Sermones de tempore, de eucharistia, de Sanctis*, ed. Toulouse, 1883, p. 14. Cit. por G. Ladner, *Der Bilderstreit und die Kunstlehren*, 1931.

que se aplicaban muy diversos nombres. En este aspecto, la terminología estética era mucho más rica que la de las poéticas o tratados musicales. Con frecuencia la belleza era denominada con el nombre de *pulchritudo*, pero se empleaban también otras voces, como *formositas* y *speciositas* (derivadas de: *forma* y *species)* que, conforme a su etimología, significaban: «lo que tiene buena forma». *Venustas* tenía un matiz especial y significaba un aspecto gracioso o hermoso, o bien la magnitud y suntuosidad. *Decor*, proveniente de *decorum* y *decens*, término tan empleado en la estética antigua, significaba lo conveniente, lo que concuerda con la norma y lo que por tanto es perfecto [a]. *Elegantia* a su vez —aplicada especialmente respecto a la poesía—, significaba en el caso de las artes plásticas refinamiento y proporciones adecuadas y gráciles. Combinando aquellos términos, se hablaba de *pulchritudo et decor* o de *venusta pulchritudo et pulcherrima venustas*. Además un término nuevo fue la *compositio*, que designaba la belleza puramente formal de la estructura; y fue empleado en la arquitectura antes de que pasara a ser un término propio de la música, llamándose por entonces, *compositor* a todo artífice, el arquitecto en especial.

Otros nombres tenían acepciones más restringidas y designaban una clase específica de lo bello. Así *magnitudo* significaba magnitud y grandeza; *sumpuositas*, riqueza o suntuosidad; *splendor*, esplendor o brillo; *variati*, variedad de los motivos o elementos; *venustas*, en sentido más limitado, ornamentación o decoración, es decir, «todo lo que se añade a una construcción para su adorno y su belleza», por último, por *subtilitas* se entendía un buen trabajo, un trabajo elegante y refinado.

Más amplia aún era la gama de adjetivos que designaban los valores estéticos, empleados especialmente en las descripciones de los edificios, de los objetos utilitarios o de las proporciones de las iglesias. Por entonces se empleaban definiciones como: *pulcher, venustas, speciosus, decorus, elegans* y *bellus*. Mas para ensalzar la hermosura de algún objeto se decía que era excepcional, eminente o incomparable *(incomparabilis, excellens, electus, eximius, exquisitus)*, digno de admiración *(admirabilis, mirabilis, mirus, mirificus), digno de alabanza (laudabilis)*, deleitable *(delectabilis)*, precioso *(preciosus)*, o magnífico *(splendidus, magnificus)*. Además, la mayor ponderación estética era expresada con adjetivos como grato *(gratus)* o artístico, artificioso *(artificiosus)*. No cabe duda, pues, de que el léxico conceptual de aquella época era ya muy desarrollado [b].

9. *Diferenciaciones conceptuales.* Hasta en las opiniones más corrientes acerca del arte y de lo bello, encontramos observaciones y distinciones importantes, lo que prueba un nivel bastante alto en la estética de las artes plásticas de aquel entonces. Una parte de dichas ideas había sido tomada de los autores antiguos y la otra la constituyen reflexiones originales de la época.

Así pues, se distinguía entre la belleza y la utilidad, y esto desde los primeros siglos de la Edad Media (San Isidoro ya habló de dicha distinción). Y se sabía también que era preciso escoger entre una de ambas cualidades y ponerse al servicio de la utilidad o de la belleza *(aut usuai, aut decori)*. Un sentido semejante lo tenía la distinción entre lo hecho por placer *(causa voluptatis)* y lo hecho por necesidad *(causa necessitatis)* [c].

Asimismo se hacía una distinción entre la belleza y la perfección de la ejecución de la obra; y se sabía que en unas obras de arte lo más digno de admiración era su

---

[a] La voz *decor* era empleada en toda su extensión, abarcando todas las clases de belleza, tanto la belleza en el sentido estricto *(pulchrum)* como la conveniencia *(aptum)*. Véase: A. K. Coomoraswamy *Medieval Aesthetics*, en «Art Bulletin», XVII, 1935.

[b] O. Lehmann-Brockhaus, *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11 und 12 Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien*, 1938, véase el Indice: *«Aesthetische Attribute»*.

[c] *Vita Lanfranci*, véase Lehmann-Brockhaus, núm. 2336.

belleza *(operis pulchritudo)* y en otras en cambio la maestría del artífice *(mira perfectio artis, subtilis et minuta figuratio)*. En este aspecto, el aparato conceptual del Medievo fue mucho más desarrollado que el antiguo. Adjetivos como *subtilis, mirus* o *mirandus* eran usados para expresar admiración por la maestría del artista, mientras que decir *artificiosa compositio* era alabar tanto la obra como las habilidades de su autor.

En las obras apreciadas se distinguía además entre la armonía interior y la ornamentación exterior, designando la primera con el nombre de *compositio* o *formositas*, y como *ornamentum* o *venustas* la segunda, siendo aquélla una distinción de la mayor importancia.

También se señalaba la diferencia entre la belleza de la forma y la belleza de la expresión. San Bernardo, en un escrito en el que polemiza con el arte a él contemporáneo, habla ya de la belleza deformada —*deformis formositas*— y de la bella deformación —*formosa deformitas*—. Si las formas deformadas son bellas es porque son expresivas. En cierto modo, las palabras de San Bernardo son respuesta y justificación naturales del arte románico que, al representar los objetos reales, los deformaba considerablemente.

Se hizo también una distinción entre las reacciones sensoriales y los intelectuales cuando se trataba de apreciar una obra de arte. Así se afirmaba que la belleza afecta tanto a los ojos como al alma *(oculis et animo)*. El haber separado la reacción sensorial de la intelectual trajo en consecuencia la distinción entre la materia de la obra y su misma forma, distinción que pronto aparecería en los textos escritos. Un documento del siglo XII, referente a la basílica de Aquisgrán, nos asegura que ésta era admirable por su «materia y por su forma».

Del arte en sí, tomado en el sentido tradicional del saber teórico, se distinguieron las habilidades prácticas del artista, reservando el término *ars* para el primer concepto. Villard de Honnecourt, que recomendaba a los arquitectos que se sirvieran de la geometría, la llamó *art de géometrie*, mientras que los conocimientos prácticos de los arquitectos los denominó con la palabra *force*, es decir, la fuerza.

Se solía hacer otra distinción de suma importancia que fue la existente entre el valor estético y los restantes valores de una obra, especialmente los morales y religiosos. Así Guibert de Nogent escribe en su autobiografía que, aunque el valor de las estatuas paganas es nulo desde el punto de vista de la fe, es justo que, dadas sus proporciones, sean apreciadas [a].

De la capacidad de experimentar la belleza se distinguía además la posibilidad de expresar verbalmente lo experimentado, siendo la primera independiente de la segunda. Y como antaño lo hiciera Cicerón, la crónica de Canterbury sostenía que aun cuando advertimos la belleza, no somos verdaderamente capaces de definirla, pues se percibe mejor mediante los ojos de lo que se expresa con la pluma y las palabras. Y con frecuencia se insistía en esta imposibilidad de expresar la belleza percibida. Así, del famoso pórtico de Compostela se decía que sus adornos «son tan magníficos que no se pueden expresar con las palabras». Pero hay en aquellas opiniones algo más que una mera diferenciación conceptual, residiendo en ellas tesis estética de la mayor importancia.

En la Edad Media se escribió mucho sobre las obras de arte, pero más aún sobre los sentimientos que provocan, afirmándose que la hermosura de las construcciones «alegra y fortalece los corazones» *(corda laetificat et confortant)*, que la vista de una iglesia hermosa libra de tristeza y llena de alegria al que la ve *(laetus et gavisus ef-*

---

[a] cit. en el trabajo de M. Schapiro.

ficitur) y hasta se llegó a asegurar que las cosas bellas despiertan «una inmensa alegría» *(laetitia immensa)* [a]

Se distinguían en este aspecto dos clases de sentimientos: por un lado, el placer, la satisfacción *(gaudium, jucunda visio, aspectus delectabilis)* y por otro, la admiración y fascinación *(admiratio, stupefacta mens)*. Sin embargo, ambos tipos quedaban unidos y asociados cuando se escribía que «la perfección del trabajo y la belleza de las obras de arte, al causar admiración, alegran las almas *(admiratione delectant)* de los que las contemplan» [b]. Al describir las pinturas de la capilla episcopal de Le Mans, un cronista de fines del siglo XII nos dice que éstas fascinan no sólo los ojos sino también el espíritu de los espectadores; y tanto atraen su atención que el espectador, deleitándose con ellas, se olvida de sus problemas [8].

10. Conflictos de la estética. Como hemos visto, el hombre del segundo período del Medievo tomaba unas posturas estéticas que a veces adquirían formas radicales, resultando incompatibles con la actitud religiosa siempre vigente en la Edad Media, lo que engendraba tensiones, conflictos, problemas y disputas. Entre dichas posturas había tres de gran importancia, concretamente las adoptadas respecto al arte antiguo, a la suntuosidad y al realismo.

1. La actitud adoptada hacia el arte antiguo era controvertible, en especial en lo que respecta a la escultura, que causaba admiración por su belleza y al mismo tiempo era censurada por su carácter pagano. Fue ésta una cuestión que no había presentado problema alguno para los cristianos primitivos quienes, cuando no destruían las estatuas de los dioses griegos, veían con indiferencia cómo los templos de los gentiles caían en la ruina. Pero ya en aquella época se podía observar cierta diferenciación en las posturas. El Código Teodosiano, por ejemplo, recomendaba tratar las estatuas antiguas como obras de arte, y no como imágenes de los dioses *(artis pretio, non divinitate metienda)*. [c].

En la Baja Edad Media semejantes opiniones empezaron a proliferar. Como ya dijera el citado Guibert de Nogent, «bien es verdad que las estatutas antiguas carecen de valores religiosos, mas aún así poseen valores estéticos» [9]. Así la teoría fue seguida por la práctica, y sin reparo alguno las esculturas paganas fueron recuperadas para las iglesias: los cupidos en tanto que ángeles y las quimeras de tres cabezas en tanto que imágenes que simbolizaban la Santa Trinidad.

La vacilante actitud respecto de la escultura antigua fue causa de que no sólo ésta sino toda la escultura resultara objeto de diversas contradicciones. Al principio, los cristianos cultivaron escasamente la escultura por lo que el concepto de la misma lo relacionaban con la escultura antigua que, a su modo de ver, eternizaba en piedra los errores *(erroris vestigia lapidibus insculpta)*.

En cambio, la actitud de los hombres medievales hacia la pintura fue claramente positiva, y esto porque la pintura antigua no tuvo un carácter cultural y además porque había pocas obras pictóricas clásicas que se hubieran conservado hasta la Edad Media. Así, en Occidente, pintar a Jesucristo o a los santos era considerado una actividad de lo más adecuada, mientras que al contrario, durante mucho tiempo, persistió la duda si se podía esculpir al verdadero Dios del mismo modo que los paganos habían esculpido antes a sus dioses.

2. Hubo en la Edad Media otro dilema, el existente entre un arte sencillo y un arte suntuoso, que también desencadenó diversas disputas y controversias. La pregunta surgió precisamente en torno al arte religioso, que era el predominante, y en

---

[a] Lehmann-Brockhaus, núm. 2.122.
[b] *Liber de calamitate ecclesiae Mongontinae*, c. 6, véase Lehman Brockhaus, núm. 2643.
[c] Véase el texto B 13.

favor de la suntuosidad se esgrimió el argumento de que el arte es una ofrenda a Dios y a él le corresponde lo mejor que se le pueda ofrecer. Pero por la otra parte se argüía que la suntuosidad es una vanidad para la que no debería haber lugar en ninguna parte y menos aún, en una iglesia.

Así pues, con razones igualmente religiosas y morales se alcanzaban dos estéticas diferenciadas y opuestas.

Portavoces de la estética negativa fueron numerosas órdenes religiosas. Los cartujos renunciaron a todo ornamento plateado y dorado y a los ornamentos litúrgicos [10]. Los cistercienses [a] formularon un ascético programa arquitectónico, prohibiendo sus reglas el empleo de pinturas y esculturas [11]. Los estatutos de la Orden de los Hermanos Menores se oponían a su vez a las dimensiones exageradas de los templos, prohibían la construcción de torres y limitaban el empleo de las vidrieras de colores [12]. Según esto, las iglesias deberían ser sencillas y desprovistas de todo lujo *(plana sint et omni careant superfluitate).* Bellas pinturas y esculturas, doraduras, lujosos ornamentos litúrgicos, tapices coloridos colgados de las paredes, vidrieras, cálices de oro incrustados con piedras preciosas y libros iluminados, todo ello no era fruto de la necesidad sino más bien de la codicia de los ojos [13]. Además, las opiniones de estas órdenes religiosas eran compartidas por diversos escritores [b]. Abelardo quería que en la Casa de oración no hubiera sino los ornamentos indispensables [14], y los partidarios de aquel programa tachaban la arquitectura contemporánea de vanidosa (Alexandre Neckham se lamentaba: *o vanitas, o superfluitas!* [c]), *censuraban los lujosos palacios episcopales (Hugo de Fouilloi: o mira, sed perversa delectatio!)* [15] y reclamaban que el arte fuèra utilitario *(non superflua, sed utilia).* Incluso se llegó a afirmar que la arquitectura antigua había sido más sencilla que la cristiana (Pierre le Chandre defendía la *simplicitas antiquorum in construendis domibus).* También se decía que hubiera sido mejor dedicar los medios materiales a los fines caritativos que a los estéticos [16], y la condena más conocida de aquel arte suntuoso fue una carta de San Bernardo dirigida al abad Guillermo, de la que hablaremos a continuación [d].

Con aquel razonamiento de los eclesiásticos coincidían las opiniones de los laicos: ¿Qué valor tienen en efecto lo bello y el arte que son poco duraderos y que la muerte nos arrebata? [17]

Posiciones opuestas en esta disputa las representaban los benedictinos cluniacenses. Al construir, a mediados del siglo XII, la famosa abadía de Saint-Denis, el abad Suger [e] partía del supuesto de que la casa de Dios es preciso erigirla con el mayor esplendor [18]: a la casa del Señor le corresponde el material más precioso y una hermosa ejecución; a Dios hay que servirle tanto mediante la materia como mediante el alma; la belleza de la iglesia preludia la hermosura celeste, y aunque es una belleza material, nos proporciona un ánimo jubiloso, siendo una belleza que transporta al hombre de la esfera material a la inmaterial [19].

Pero el razonamiento de Suger no fue un fenómeno aislado, siendo semejantes las opiniones de los que levantaron, en los siglos XII y XIII, aquellos grandes templos, tratándolos como si fueran «puerta del cielo y palacio del propio Dios» [20]. Y también aquel Teófilo, que había recogido las reglas de las «artes diversas», impelía

---

[a] M. Aubert, *L'architecture cistercienne en France,* 1943.

[b] V. Mortet, *Hugues de Fouilloi, Pierre le Chantre, Alexandre Neckham et les critiques dirigées contre le luxe des constructions,* en: *Mélanges d'histoire offerts à Ch. Bémont,* 1913.

[c] A. Neckham, *De naturis rerum,* ed. Th. Wright, pág. 281. V. Mortet - P. Deschamps, *Recueil des textes reatifs à l'histoire de l'architecture en France au Moyen Age, XII-XIII s.,* 1929.

[d] Texto en apartado K 10 y 11.

[e] E. Panofsky, *Opat Sugeriusz,* «Znak», n.º 41.

a su cultivo por cuanto eran un gran don de Dios, considerándolas como «cosa prestigiosa y útil» [21]; la belleza de la iglesia reconforta a las gentes y el que pasa por sus naves se libra de la tristeza, y se colma de contento y alegría.

En diversas ocasiones, la disputa se redujo a este dilema: *¿compositio* o *venustas?*, es decir, a la pregunta sobre si el arte religioso ha de limitarse en sus obras a la belleza de las estructuras (lo cual no era puesto en duda por ninguna de las partes) o si puede y debe introducir adornos (lo que era cuestionado por los rigoristas cistercienses). Y según el planteamiento de estos últimos, la querella tomó también la forma de la disyuntiva: ¿Necesidad *(necessitas)* o codicia *(cupiditas)*?, o también: ¿utilidad o solicitud vanidosa *(curiositas)?* [22] Para éstos en una obra de arte, o en una construcción o pintura era sospechoso todo lo accesorio y admitían sólo lo indispensable. Lo demás, cada añadido y cada adorno, eran censurables por ser productos de la codicia. Las causas de esta disputa fueron pues de carácter religioso, mas sus consecuencias tuvieron gran importancia para la estética.

3. La tercera controversia, la más significativa, concernía a la relación entre el arte y la realidad. ¿Puede el arte reproducir la fugacidad de lo real o más bien debería preocuparse de las cosas eternas? Y, cuando el arte representa la realidad, ¿representa su aspecto real o su aspecto idealizado?

En la primera etapa, el arte cristiano concentró sus esfuerzos en alcanzar el mundo eterno, en representarlo, aunque fuera indirectamente, mediante símbolos y signos convencionales. En la Baja Edad Media, por el contrario, las posturas habían sufrido una evolución, siendo ya distintas de las antiguas y de las mantenidas por el cristianismo primitivo. Ahora reflejaban una actitud más positiva hacia lo temporal, mostrando una actitud propia de gentes que, aunque mirasen el mundo a través del prisma del cristianismo, advertían en la vida temporal elementos dignos de ser conmemorados por el arte religioso. Así, al igual que en toda la cultura del Medievo tardío, su arte ya no se caracterizaba por la huida del mundo, sino más bien por una aspiración a armonizarlo con la vida, es decir, por una búsqueda de la *consonantia.* En los primeros siglos de la Edad Media, el arte reproducía las cosas materiales porque eran signo y símbolo de la belleza, mientras que en la etapa posterior, también lo hacía porque éstas eran bellas por sí mismas.

11. El carácter convencional del arte. Ya en la cultura carolingia, la belleza material y visible había ocupado un puesto relevante, aun cuando esta nueva valoración se debiese principalmente a la apreciación de la naturaleza y no a la del arte como tal. En la hermosura del hombre, de los animales y de las plantas, se veía, en efecto, una fuente del bien y de la legítima satisfacción, mas en lo que atañe al arte, se concebía como algo distinto, teniéndose su belleza por algo de escasa importancia. Al arte se le atribuían, sin embargo, otras funciones, y si debía proporcionar belleza, era ésta una belleza intelectual.

Al hombre absorto en los problemas trascendentes le convenía un arte cuyo objeto único y exclusivo era lo que el artista pudiera representar mediante signos y símbolos apropiados. En cuanto al objeto real, que servía como signo, era por sí mismo indiferente, y no era preciso que la pintura lo representara detallada o individualmente diferenciado. Lo único que se esperaba de la pintura era que ésta hiciera trabajar a la memoria, y que suscitara así determinadas ideas, y para cumplir dicha función pictórica, lo más idóneo era reducir a esquema el objeto representado. Por tanto, la pintura medieval operaba profusamente con esquemas, llegando a convertirse en una especie de escritura plástica, cuyos signos podían ser convencionales con tal que el espectador comprendiera dicha convención, reconociendo la clave.

Esta concepción convencional y esquemática de la pintura permanecía vigente aun cuando el artista representara el mundo real, ya que también esto se hacía de

modo esquematizado. Así se valían de cierta cantidad de tipos de rostros y figuras, cada uno de los cuales tenía su significado fijo y era símbolo de un carácter o un sentimiento concreto. Otro tanto ocurría con los gestos, movimientos y colores. Los esquemas y convenciones podían cumplir su papel sólo cuando tenían un carácter estable, por lo que el arte medieval —tanto la pintura como la arquitectura— estaban sujetos a esquemas y convenciones fijos, es decir, a unos cánones determinados.

Pero aun así, en aquel arte de esquemas y de claves penetraban observaciones y gustos procedentes del mundo real, combinados en diversas proporciones, desde esquemas prácticamente puros hasta un casi desnudo naturalismo.

Y junto con el interés por el mundo real fue creciendo el gusto por la belleza sensual: si la pintura medieval se proponía, en principio, objetivos ideológicos, a éstos se fueron uniendo con el tiempo los motivos estéticos, y si aspiraba a la belleza intelectual, también, y esto en un grado cada vez mayor, perseguía junto a ella la belleza sensible.

12. El arte geométrico. En los siglos medievales predominó la convicción de que el arte estaba sujeto a unas leyes matemáticas universales, por lo que era considerado como una de las formas del saber. Esta convicción atañía particularmente a la arquitectura, y tan sólo con el tiempo surgieron dudas y discusiones al respecto. Entre los documentos referentes a la construcción de la catedral de Milán [a] (siglos XIV y XV) se han conservado ciertos protocolos concernientes a la discusión sobre si la arquitectura era o no una ciencia. En aquella discusión, que tuvo lugar en el año 1398, los arquitectos italianos sostenían que al fijar las formas de una construcción «no hay lugar para conocimientos geométricos, porque la ciencia pura es una cosa y el arte, otra» *(scientia geometriae non debet in iis locum habere et pura scientia est unum et ars est aliud)* [23]. A diferencia de ellos, el arquitecto Mignot [b], llamado de París en aquella ocasión, expresó otra opinión bien diferente: *Ars sine scientia nihil est,* sin la ciencia, el arte nada es [23a]. En aquella disputa, los italianos representaban ya posturas renacentistas (la discusión se celebró a caballo entre el *trecento* y el *quatrocento*), mientras que el francés era aún portavoz de posturas típicas de la Edad Media, conforme a las cuales el arte se basaba en la ciencia, para ser más exactos en las matemáticas.

Dichas posturas las testimonian tanto los monumentos de la arquitectura medieval —que revelan determinadas proporciones geométricas que se repiten en todos sus elementos (véase dibujos 1-8) [c]— como los propios textos medievales.

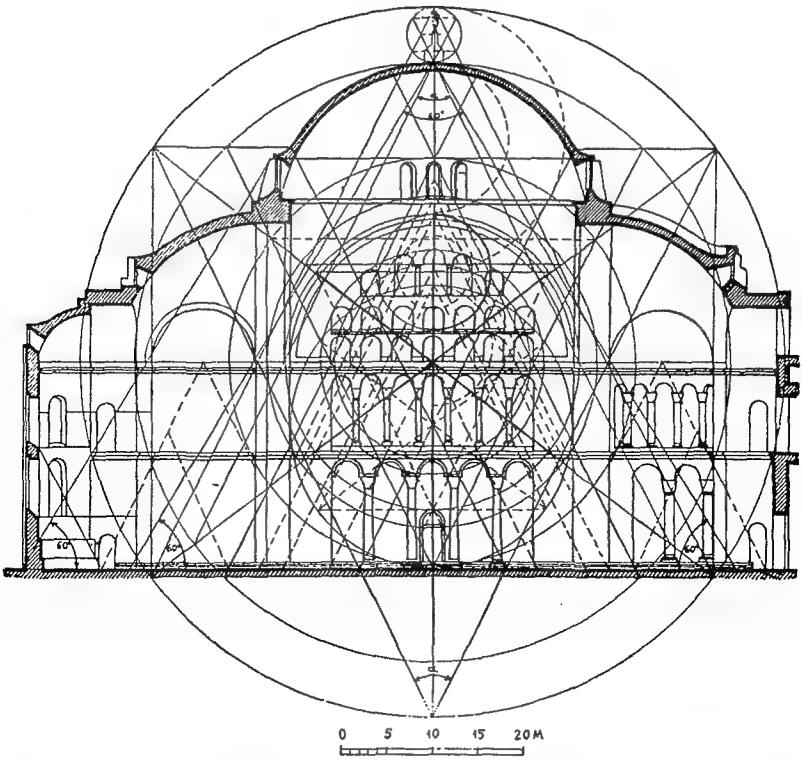
En aquellos textos, los arquitectos más notables son llamados *grand géometrier, espertissimo nella geometria, grand géometricien et expert en chiffre, czirkilmeister* o *meister geometras.* Villard de Honnecourt, arquitecto del siglo XIII, al elaborar sus dibujos, hacía constante referencia a la geometría *(ars de iometrie)* [24] y aprovechaba las figuras geométricas para diseñar edificios así como para dibujar figuras humanas y de animales. Asimismo Roritzer, arquitecto y escritor del siglo XV, exigía que los canteros trabajasen *aus der rechten Geometry* [25].

---

[a] *Annali della fabrica del Duomo di Milano,* ed. C. Caetano, 1877, vol. I, p. 209.

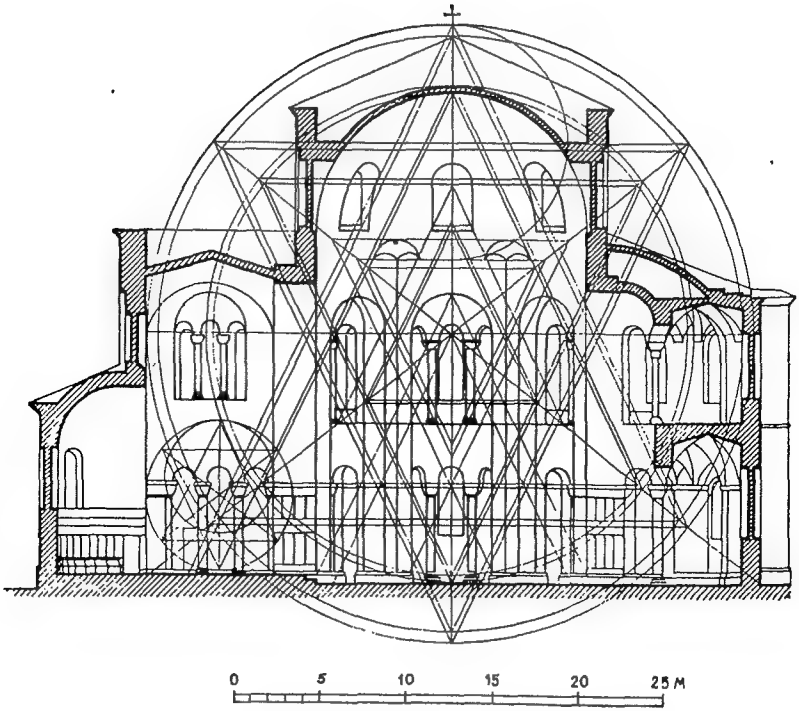
[b] N. del T.: Según otras fuentes, p. e. *El arte y el hombre,* bajo la dirección de René Huyghe, ed. Planeta, 1977, vol. II, o Hartt, *Arte, Historia de la pintura, escultura y arquitectura,* vol. I, Akal, 1988, este arquitecto aparece con el nombre de Jean Vignot.

[c] Para ilustrar el problema se citan aquí monumentos procedentes de diferentes países y períodos: el templo de Santa Sofía de Constantinopla (cuya construcción empezó en el año 360), la iglesia de San Vitale de Ravena (526-547), la Capilla Palatina de Aquisgrán (795-805), la iglesia abacial de St. Gallen en Suiza (erigida a partir del año 816), la catedral de Worms (1175-1250), la catedral Nôtre Dame de París (cuya construcción empezó en el 1163), la iglesia de San Petronio de Bolonia (1388-1440), y la catedral de Milán (construida a partir de 1386). Todos estos ejemplos prueban que las proporciones de las plantas y de las fachadas, así como las relaciones entre ellas, derivan de ciertas reglas geométricas.



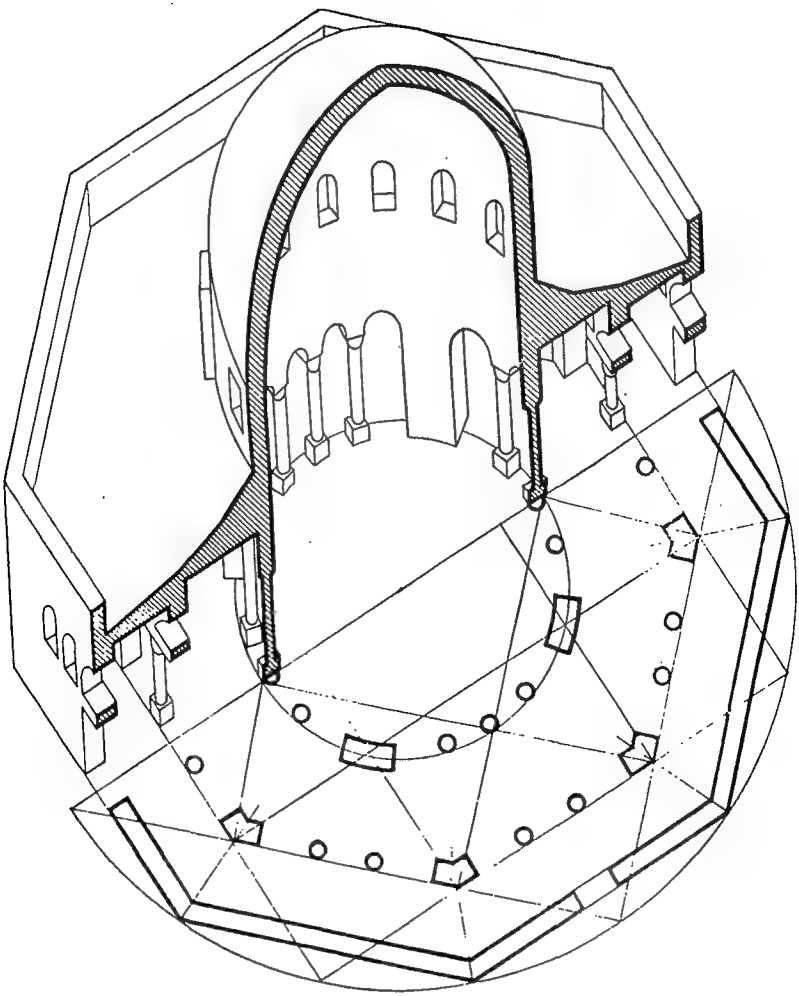
Dibujo 1

Corte transversal de la iglesia de Santa Sofía de Constantinopla: muestra que su concepción espacial puede ser representada mediante un sistema de círculos concéntricos. Los tres círculos mayores determinan estructuralmente los elementos fundamentales de la construcción: el primer círculo designa la anchura principal del edificio, el segundo, el punto más alto de la cúpula, y el tercero, el límite entre la parte central de la iglesia (debajo de la cúpula) y las partes laterales (en los ábsides). Al trazar un triángulo, cuya base es la anchura de la iglesia y cuyo vértice se encuentra en el punto más alto de la cúpula, se obtiene un triángulo equilátero.



Dibujo 2

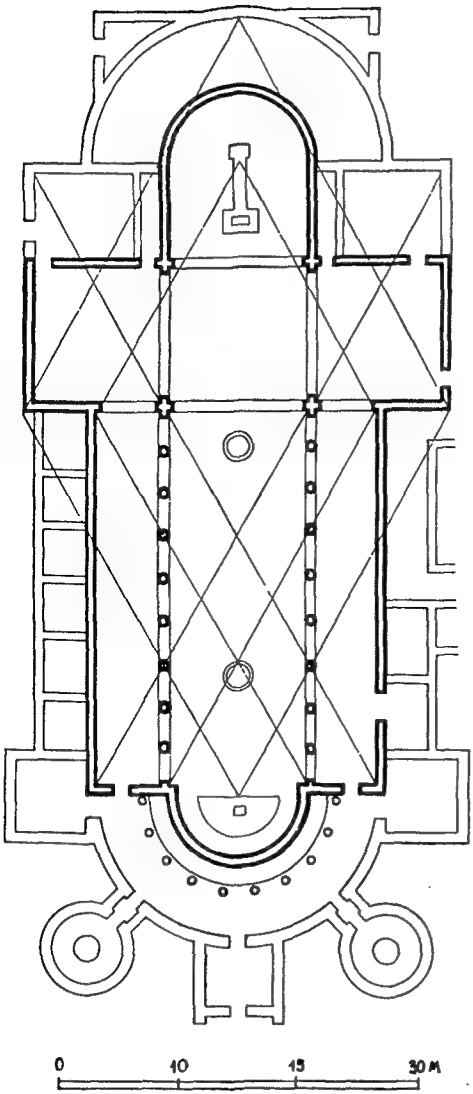
La Capilla Palatina de Aquisgrán: una concepción parecida a la de Santa Sofía (dibujo 1).



Dibujo 3

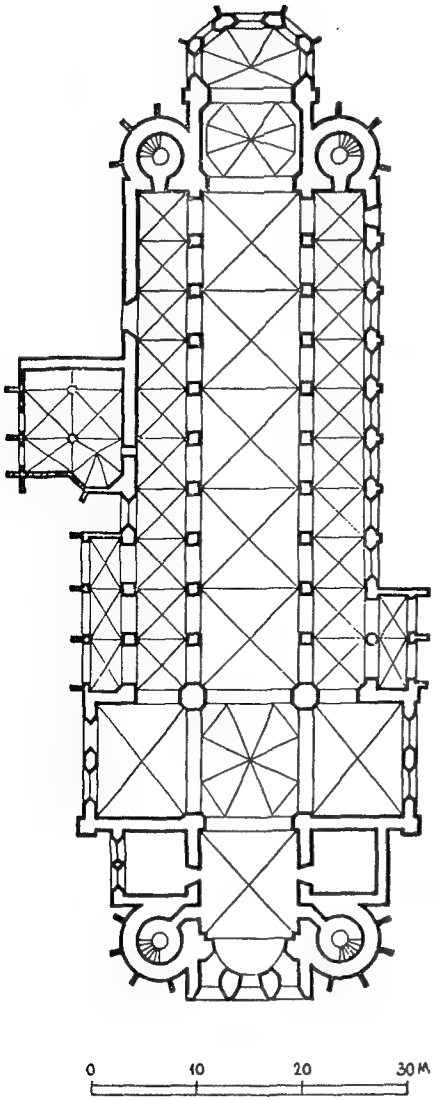
Alzado en perspectiva de la iglesia de San Vitale en Ravena. Esta sección nos revela que:

1.° La parte central del interior, cubierta con la cúpula, es circular; 2.° el cuadrado inscrito en este círculo determina los ejes de los pilares principales; 3.° las intersecciones de la prolongación de los lados de este cuadrado con la prolongación de los lados del cuadrado inverso en 90° marcan ocho puntos en los que están situados los planos principales de la girola.



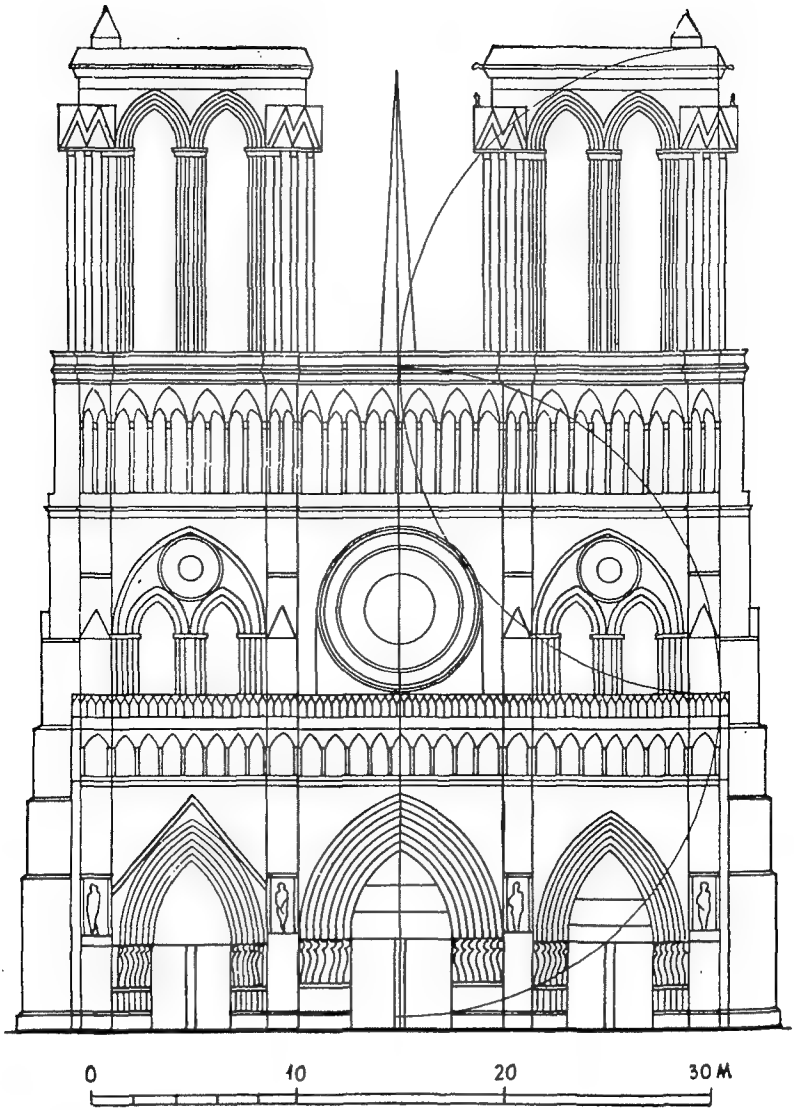
Dibujo 4

Proyección horizontal de la iglesia de Santa Gallen; nos muestra que su longitud viene definida por un triángulo equilátero basado en la anchura del crucero y cuyo vértice es tangente con el centro del ábside. Otro triángulo, también equilátero, basado en la anchura de las tres naves, determina —mediante la prolongación de sus lados— la anchura de la nave principal y las proporciones entre ella y las naves colaterales.



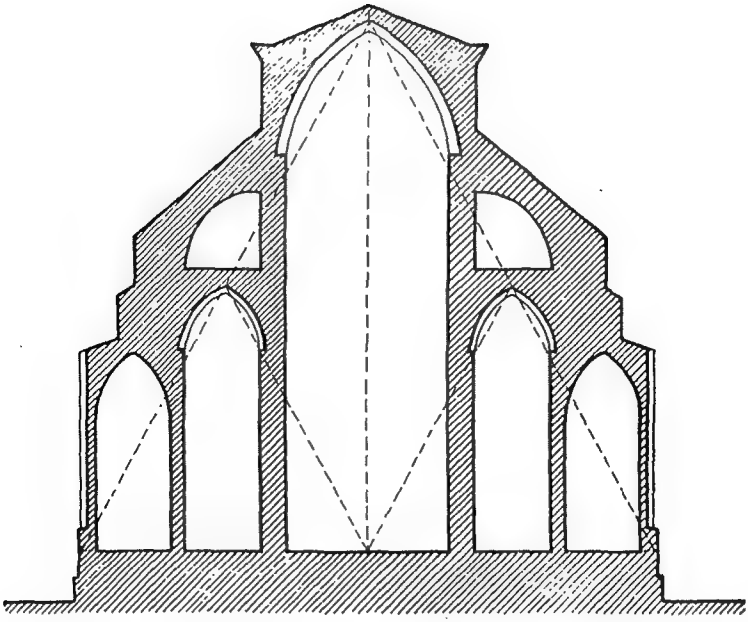
Dibujo 5

Proyección horizontal de la catedral de Worms: muestra de qué modo, en una iglesia medieval, el área del cuadrado de la nave lateral constituye la cuarta parte del cuadrado de la bóveda de la nave principal. Esta proporción decide sobre la de las naves entre sí.



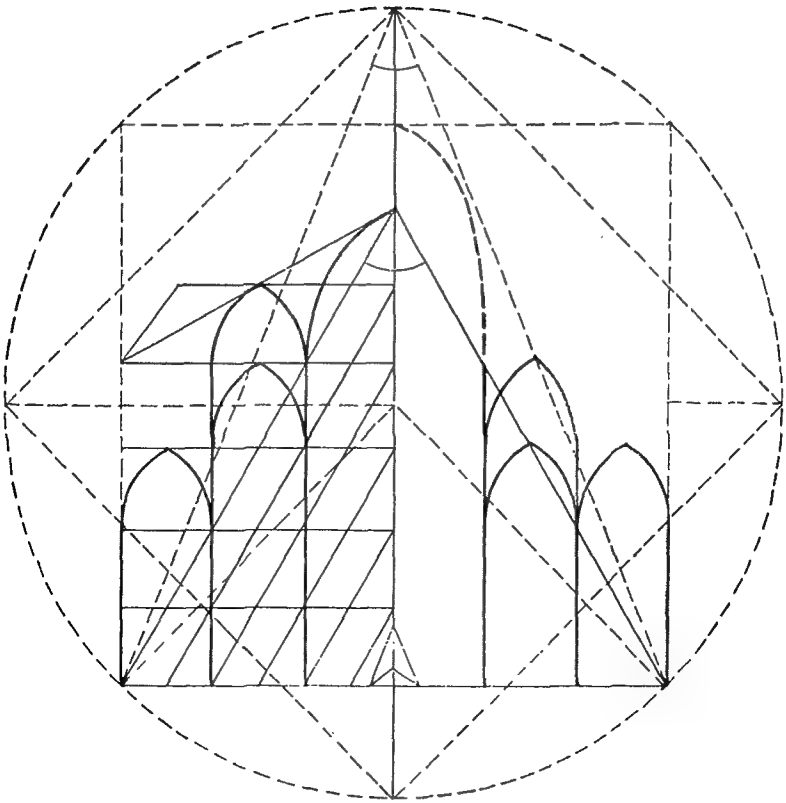
Dibujo 6

La fachada de la catedral de Nôtre Dame de París tiene unas proporciones que pueden ser comprendidas en dos cuadrados que se interponen, uno respecto del otro, en la mitad de su altura. Al cortarla a lo largo del eje, obtenemos seis cuadrados. La proporción entre la altura y la anchura de la iglesia es de 3:2.



Dibujo 7

La sección transversal de la iglesia de San Petronio de Bolonia muestra que su altura ha sido fijada en base al triángulo equilátero, cuyo lado es igual a la anchura de la iglesia. La altura de las naves laterales ha sido fijada en base a triángulos equiláteros colocados en la mitad de la anchura de la iglesia. Las demás medidas han sido determinadas por las exigencias de la estática, es decir, por la distribución de fuerzas en las diversas partes de la construcción.



Dibujo 8

La sección de la catedral de Milán nos muestra cómo calculaban los arquitectos góticos la altura de las iglesias, tomando como base la anchura del templo, y trazaba sobre ella un triángulo equilátero cuyo vértice determinaba la altura de la nave principal. La anchura de las restantes naves se fijaba al dividir la base en seis partes iguales: la nave principal ocupaba dos de estas partes, y cada una de las colaterales, una. Esta división determinaba los elementos verticales de la estructura. Cada una de las seis partes de la base era dividida por la mitad, y de los puntos obtenidos de este modo se trazaban seis triángulos equiláteros, paralelos al principal. La intersección del lado más largo con las líneas verticales fijaba los puntos de resistencia para los arcos de la nave principal y de las naves colaterales. Los arcos alternativos marcados en el dibujo prueban que los métodos aplicados por los arquitectos medievales admitían ciertas variantes. Justamente, al construir la catedral de Milán, se tomaron en consideración diversas variantes, escogiendo la intermedia, en la que el punto de resistencia para los arcos de la nave central se encuentra por encima del cuarto cuadrado y para las naves laterales, por encima del tercero y segundo.

Se han conservado numerosos tratados que abordan el problema de la geometría en la arquitectura procedentes del Medievo tardío y, sobre todo, de los territorios germánicos, como por ejemplo: la *Geometria Deutsch*, del 1472; *Von der Fialen Gerechtigkeit*, de Mathias Roritzer, 1486; *Fialenbüchlein*, de Hans Schumettermayer, 1490; *Unterweisungen und Lehrungen* de Lorenz Lachner, 1516; *Der Triangel oder das gleichseitige Dreieck ist der fürnehmste hoch ste Steinmetzgrund*, de Rivius, h. 1548. Similares a estos tratados son las normas y modelos para orfebres que se conservan en Basilea, y que datan aproximadamente del año 1500.

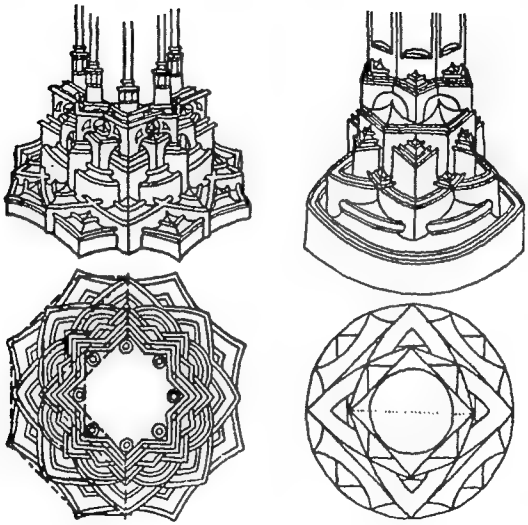
El que los arquitectos medievales se basaran en la geometría es un hecho indudable y documentado, mas la interpretación de sus métodos no es acorde ni unánime en absoluto [a]. Surgen así diversas preguntas al respecto: 1. ¿Se aplicaban las reglas geométricas para diseñar las fachadas y las plantas? 2. ¿Qué figuras geométricas se usaban? 3. ¿Eran éstas empleadas para alcanzar fines estéticos o sólo se utilizaban con fines prácticos? ¿Eran necesarias para que las obras fueran más hermosas o sólo para facilitarse los trabajos? 4. ¿Cómo se adquirían los conocimientos geométricos: mediante estudios o como un secreto del gremio? 5. ¿De dónde procedían dichos conocimientos? ¿Cómo fueron conseguidos y de qué modo eran transmitidos?

1. Las figuras y proporciones que aparecen en la arquitectura medieval son siempre las mismas, cosa que advertimos en la estructura de la construcción así como en todos sus detalles, siendo aquellas además las figuras y proporciones más sencillas. En este sentido, lo primero que anotaron los historiadores de la arquitectura fue la relación fija entre la altura y la anchura de las naves de la iglesia medieval. Posteriormente, se demostró que las proporciones fijas aparecen también en las plantas, en las alturas y en las tres dimensiones de la construcción. Además las torres de las iglesias ostentan las mismas proporciones que las naves, y se caracterizan por las mismas proporciones hasta los detalles más pequeños: pináculos, grapas y florones.

Aquellas mismas proporciones pasaron también al arte decorativo y eran aplicadas al diseñar altares y pilas bautismales, ostentorios, cálices y relicarios. Entre los modelos para orfebrería de Basilea se encuentran por ejemplo doce baldaquinos que, a primera vista, parecen ser fruto de la más libre imaginación, mientras que en realidad todos ellos se basan en sencillas figuras geométricas (dibujos 9 - 12). No sin

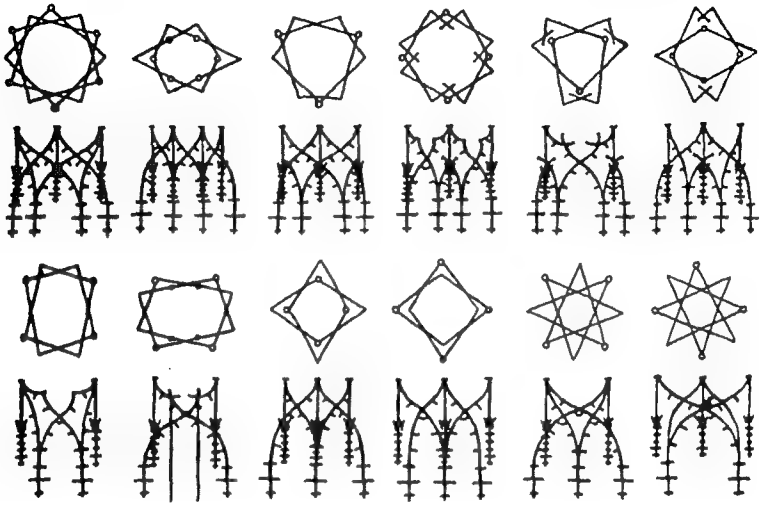
---

[a] De la rica literatura concerniente al tema: G. Dehio, *Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gotischer Bauproportionen*, 1894. A. V. Drach, *Das Hüttengeheimnis vom gerechten Steinmetzengrund*, 1897. V. Mortet, *La mesure de la figure humaine et le canon des proportions d'après des dessins de V. de Honnecourt d'Albert Durer et de Léonard de Vinci*, en «Mélanges Châtelain», 1910. K. Witzel, *Untersuchungen über gotische Proportionsgesetze*, 1914. M. Lund, *Ad quadratum, études des bases géometriques de l'architecture religieuse dan l'antiquité et au Moyen Age*, 1922. E. Mössel, *Die Proportion in Antike und Mittelalter*, 1926. M. C. Ghyka, *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, 1927. E. MonodHerzen, *Science et esthétique*, 2 vols., 1927. E. Durach, *Das Verhältnis der mittelalterlischen Bauhütten zur Geometrie*, 1928. W. Überwasser, *Spätgotische Baugeometrie*, en: «Jahresberichte der öff. Kunstsammlungen», Basel 1928-1930. Id. *Nach rechtem Mass*. 1933. O. Kloeppel, *Die Marienkirche in Danzing und das Hüttengesetz vom gerechten Steinmetzengrund*, Gdánsk, 1935. *Beiträge zur Wiedererkenntnis gotischer Baugesestzmässgkeinten*, en: «Zeitschrift fur Kunstgeschichte», VIII, 1939. W. Thomae, *Das Proportionsgesetz in der Geschichte der gotischen Baukunst*, 1933; Art. de O. Klenze, en «Zeitschrift fur Künstgeschichte», IV, 1935. H. R. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, 1935. F. V. Arens, *Das Werkmass und die Baukunst des Mittelalters, 8 bis 11 Jahrh.*, Conferencia, Bonn, 1938. J. Roosvaal, *Ad triangulum, ad quadratum*, en: «Gazette des Beaux Arts», 1944. P. Frankl, *The Secret of Mediaeval Masons*, en: «Art Bulletin», XXVII, 1945. M. Velte, *Die Anwendung der Quadratur und Triangulatur bei der Grund — und Aufrissgestaltung der gotischen Kirchen*, Basel, 1951. P. du Colombier, *les chantiers des cathédrales*, 1953. Th. Fischer, *Zwei Vorträge über Proportionen*, 1956. G. Lesser, *Gothic Cathedrals and Sacred Geometry*, 2 vols., 1957. M. Lodyńska Kosinska, *O niektórych zagadnieniach teorii architektury w średniowieczu* (Sobre algunos problemas de la arquitectura medieval), en: «Kwartalnik Architektury i Urbanistyki», IV, 1-2, 1959.



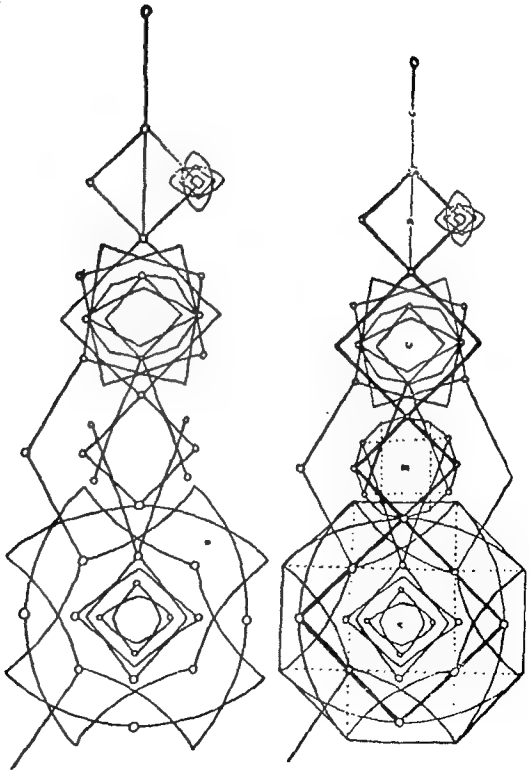
Dibujo 9

Zócalos de columna gótica construidos en base al círculo, al cuadrado, al triángulo, y de nuevo círculo, con cuádruple estrechamiento. La aparente fantasía se basa en unas sencillas figuras geométricas.



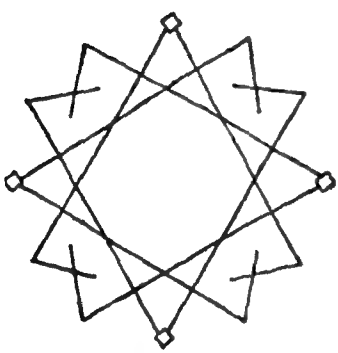
Dibujo 10

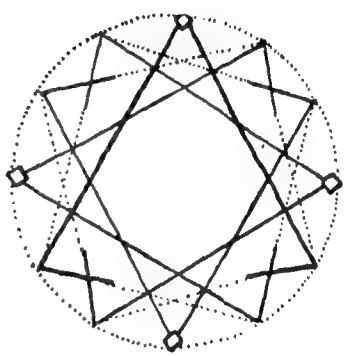
Doce baldaquinos góticos, diseñados en base al triángulo y al rectángulo: planta y estructuras.



Dibujo 11

Estructura de varias plantas de altares góticos. A la izquierda, proyección en cuatro niveles; a la derecha, principios de estructuración de estas proyecciones, en base a triángulos, cuadrados y círculos.





Dibujo 12

Proyección de un baldaquino gótico dodecágono. A la izquierda, la proyección; a la derecha, su elaboración basada en cuatro triángulos y tres cuadrados.

razón se ha dicho que en base a las proporciones de cualquier detalle de una catedral medieval se podría reconstruir todo el edificio.

2. Las proporciones de la arquitectura y el arte medievales eran fijadas geométricamente, siguiendo, en la mayoría de los casos, dos métodos alternativos: la triangulación o la cuadratura *(ad triangulum* o *ad cuadratum).* Además en la triangulación había algunas variantes, operándose con el triángulo equilátero, el rectángulo o el pitagórico.

Así, los documentos referentes a la construcción de la catedral de Milán revelan cierto antagonismo entre ambos procedimientos. En 1386 se elaboró un modelo de la catedral según el método del triángulo equilátero. Para realizar los cálculos se contrató al matemático pisano Stornaloco quien decidió que la nave principal, que era el doble de ancho que las laterales, también debería ser en consecuencia el doble de alta. Sin embargo, el famoso arquitecto del norte Heinrich Parler, invitado a Milán al mismo propósito, exigió proporciones más esbeltas, *ad quadratum* concepción que fue rechazada por los italianos. En el año 1392 se celebró una reunión de catorce arquitectos e ingenieros que, entre otras cosas, tenían que decidir si el templo sería erigido *ad triangulum* o *ad quadratum.* Parler quedó allí en minoría y se decidió finalmente que la iglesia sería construida *usque ad triangulum sive usque ad figuram triangularem et non ultra.* Mas se modificó también el proyecto de Stornaloco, substituyendo el triángulo equilátero por el triángulo pitagórico.

Con esto vemos pues que ni la tradición ni los métodos matemáticos pudieron impedir que los arquitectos medievales optaran por formas y proporciones variadas, algunas de las cuales respondían preferentemente al gusto italiano, y otras al norteño. Por ello también las proporciones góticas difieren de las románicas, a pesar de que ambas se apoyaran en la triangulación o en la cuadratura.

3. Los historiadores, que fueron los primeros en detectar (en el siglo XIX) el fundamento matemático de la arquitectura medieval, le dieron una interpretación estética, sosteniendo que la Edad Media se construía de este modo porque los arquitectos estaban convencidos de que aquellos procedimientos garantizaban la belleza de sus obras. Más tarde, se llegó a la conclusión de que la geometría cumplía en la arquitectura medieval especialmente fines prácticos. Los arquitectos medievales no disponían de instrumentos adecuados para trasponer proporcionalmente el proyecto diseñado a la obra en construcción: no tenían teodolito, ni escuadra, ni brújula ni reglas precisas, y si conseguían que la construcción correspondiese al dibujo, era porque aplicaban el método geométrico de replantear los puntos y fijar las proporciones. Su instrumento básico era el compás (generalmente de cuerda) y con su ayuda, valiéndose de la triangulación o la cuadratura, elaboraban los planos y levantaban los edificios. Así solían empezar la construcción fijando el eje este-oeste y, partiendo de él, replanteaban el plano, tomando como unidad la anchura de la nave principal.

No obstante, sería erróneo suponer que aquel procedimiento era dictado únicamente por cuestiones técnicas. Las discusiones milanesas entre los arquitectos italianos y Parler, y las dudas entre la triangulación y la cuadratura, entre proporciones más o menos esbeltas, entre el gusto meridional y el nórdico, indican claramente que se trataba también de cuestiones estéticas.

La geometría desempeñaba así en la arquitectura medieval una doble función: por un lado, era un método cómodo para fijar cualquier proporción, y, por otro, imponía la elección de determinadas proporciones, que parecían ser más perfectas que las demás. En este respecto se tenían por más perfectas las proporciones de ciertos triángulos y del cuadrado. Así pues, la primera función de la geometría era práctica y estética la segunda.

Cabe subrayar también que en el Medievo se construía conforme a reglas geométricas mas no concretando estas en formas geométricas. La geometría era un método de trabajo y planeamiento y sus huellas quedan borradas a medida que avanzaban las obras; decidía en efecto sobre la estructura del edificio, pero no sobre sus formas particulares, que no eran geométricas. No es nada fácil por ejemplo detectar la estructura geométrica en las suntuosas y enrevesadas formas del gótico flamígero. Sin embargo, también en ellas se trazaban las líneas en base a sencillas figuras geométricas que al entrelazarse, superponiéndose unas a otras, daban la impresión de ser extremadamente intrincadas. Pero las plantas de las columnas o los pies de los cálices seguían siendo totalmente regulares, diseñados sobre el pentágono, el heptágono o el eneágono.

4. En la Edad Media, la geometría pertenecía a las artes liberales y formaba parte del *Quadrivium*. Pero como la mayoría de los arquitectos no cursaban estudios teóricos, los que lo habían hecho y por tanto conocían la geometría, gozaban de especial prestigio y estimación. No obstante, lo que resultaba más necesario no era el simple operar con las figuras geométricas sino la específica habilidad para escoger las figuras más útiles y aplicables a la arquitectura. Se trataba en efecto de lo que los alemanes llamaban *rechte mass* (medida adecuada) y *gerechtigkeit* (justeza al proceder).

Y precisamente dicha habilidad, no enseñada en el cuadrivio, constituía un saber especial de los arquitectos que los gremios transmitían de generación en generación. Un saber celosamente guardado en el secreto, según lo testimonia el estatuto del gremio parisiense de 1268. Igualmente, los principioss establecidos por la convención de gremios alemanes y suizos celebrada en 1459, confirmados en 1498 para el emperador Maximiliano I, señalan que los mismos debían ser mantenidos en secreto. Además, una vez al año eran leídos solemnemente en la reunión de los miembros del gremio, y los maestros itinerantes quedaban obligados a jurar que no los revelarían.

Era éste un secreto profesional que con el tiempo adquirió matices místicos, como si se tratara de una ciencia oculta. Su carácter secreto nos explica por qué durante tanto tiempo no se difundió de forma escrita y por qué los tratados de la geometría aplicada a la arquitectura de que disponemos provienen ya de fines del Medievo. Así se sabe que Roritzer, que compuso su tratado en 1486, tuvo que conseguir dificultosamente un permiso especial del obispo de Ratisbona para que fuera autorizada su publicación.

5. Los arquitectos medievales conocían los principios y los métodos geométricos desde hacía mucho tiempo. En la época románica y la gótica aquéllos no constituían ninguna novedad. Ni tampoco los habían inventado ellos, sino que los asumieron de la Antigüedad, probablemente por intermedio de Vitruvio. Este último había escrito extensamente sobre cuadrados y triángulos perfectos en el libro IX de su obra, bien conocida ya desde la época carolingia (hoy día se conservan cincuenta y cuatro manuscritos medievales que la reproducen). Al igual que Vitruvio, los arquitectos medievales atribuyeron a los triángulos y a los cuadrados una posición privilegiada. Pero la tradición se remontaba a tiempos muy anteriores: aquellas mismas figuras ya habían sido admiradas en tanto que las más perfectas por los filósofos y pitagóricos y luego por Platón, cuya autoridad, precisamente, contribuyó a que se consolidara la convicción acerca de sus cualidades excepcionales.

La convicción profesada por los pitagóricos y Platón fue recogida luego por Vitruvio, para pasar ahora, a su través, a los tiempos medios.[a] Así escribe Vitruvio

[a] P. Frankl, *The Secret of the Mediaeval Masons*, en: «Art Bulletin», 1945.

que Platón «realizó mediante métodos geométricos la duplicación del cuadrado», mientras que Pitágoras «enseñaba cómo, sin la ayuda de instrumentos, se puede fijar el ángulo recto y obtener, sin error alguno, lo que los artífices consiguen con tanta dificultad». Vitruvio presentó pues el método de la triangulación y la cuadratura como una nueva técnica que facilitaba los trabajos de construcción, pero otorgándole luego un sentido más profundo, llegó a decir que «Pitágoras aseguraba haber realizado su descubrimiento gracias a la inspiración de la misma Atena». De aquí que en la Edad Media arraigara la convicción de que los principios de la geometría empleados en el arte eran una ciencia inspirada y oculta.

Las tesis matemático-estéticas estuvieron muy extendidas desde los primeros siglos de la Antigüedad hasta el Medievo tardío, y esto se refiere tanto a las tesis generales sobre triangulación y cuadratura como a otras de carácter bastante más detallado. Por citar un ejemplo, Gerberto de Aurillac, el futuro papa Silvestre II, en su *Geometría* (compuesta hacia el año 1000) repetía la antigua exigencia de que una columna debería medir en su basa la séptima parte de su altura, y en el capitel, una octava.[a]

A lo largo de las épcoas antigua y medieval, aquellas normas fueron dictaminadas por los teóricos y cultivadas por los artistas, manteniéndose siempre fijas y constantes. Así, las catedrales románicas y góticas no se parecían en nada a los templo dóricos o jónicos y, sin embargo, sus respectivos arquitectos trataron de servirse de proporciones semejantes, del mismo modo que mostraban una especial predilección por los triángulos pitagóricos y los cuadrados platónicos. Cesariano concretamente, escritor renacentista, ponía la catedral gótica como ejemplo de la aplicación de las reglas vitruvianas.

6. Durante la Edad Media, se valen de las figuras geométricas no sólo los arquitectos sino también los pintores y escultores, quienes representaban objetos reales y figuras humanas. El álbum de Villard de Honnecourt (siglo XIII) nos ofrece varios ejemplos entre otros, un rostro cuyas facciones son definidas por dieciséis cuadrados, rostros inscritos en el cuadrado, el círculo y el pentagrama, figuras en pie determinadas por triángulos, un perro definido por cuatro triángulos, una oveja trazada en base al triángulo y al cuadrado, avestruces cuyas líneas son marcadas por semicírculos, y otros (dibujos 13-17).

Aparentemente, el mismo fenómeno pudo haberse observado en el arte griego, pero en realidad la situación era muy distinta. Los griegos calculaban las proporciones reales de un hombre vivo para aplicarlas a su arte, a diferencia de los artistas medievales, que fijaban las proporciones que debían aplicarse en el arte, aunque éstas no correspondieran a la realidad.[b] Mientras que los primeros medían, los segundos construían. Las cifras de los primeros se basaban en mediciones, y las de los segundos en cambio, en instrucciones y esquemas que no provenían de la medición.

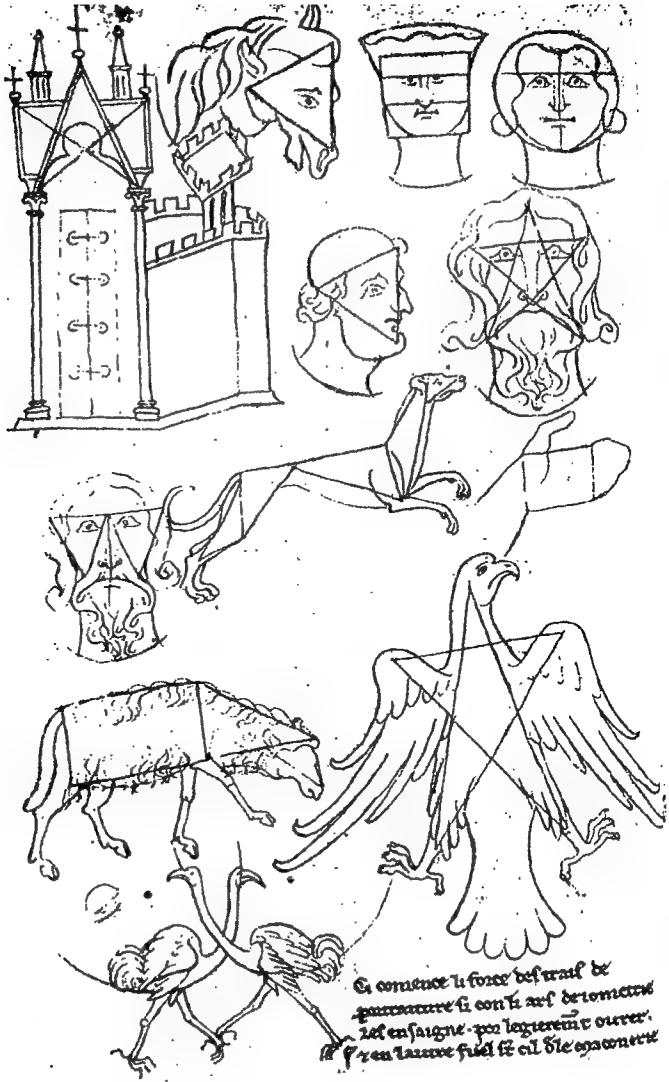
Pero los esquemas geométricos medievales no pertenecían a una pintura abstracta sino que, al contrario, habían de servir a una pintura realista y ayudarla para que los puntos cardinales del cuerpo coincidieran con su real disposición. Villard de Honnecourt hizo mucho hicapié en el hecho de que él se servía de la geometría *pour legierement ouvrer*,[c] para aliviar su trabajo. Sus intenciones, sin embargo, eran mucho más profundas y emanaban de la convicción de que el mundo está construido geométricamente, así que sólo mediante la geometría parecía posible acercar el arte a la realidad, haciéndolo de este modo más auténtico y hermoso.

---

[a] V. Mortet, *La mesure des colonnes à la fin de l'époque romane, 1900.*

[b] E. Panofsky, *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*, en: «Monatshefte für Kunstwissenschaft», IV, 1921.—en inglés: *Meaning in the Visual Arts*, Nueva York, 1955.

[c] H. R. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, 1935.

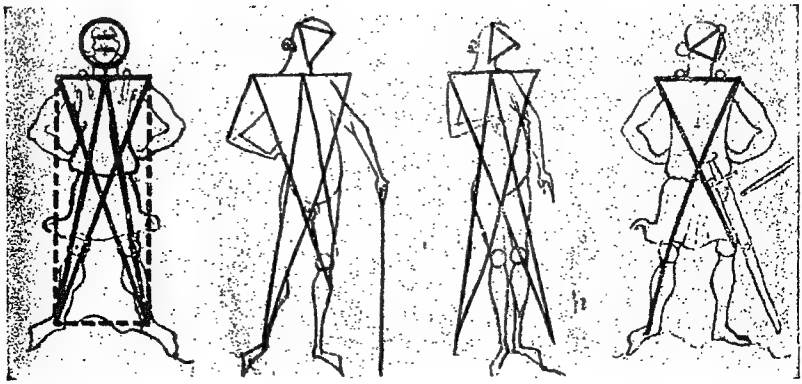


Dibujo 13

Dibujos de Villard de Honnecourt que muestran cómo las proporciones del rostro humano y las de los animales se hacían con base en el círculo, el cuadrado y el triángulo.

Dibujo 14

Dibujos de Villard de Honnecourt que muestran cómo el artista determinaba —en base a las figuras geométricas— las proporciones de las figuras humanas y de diversas escenas.

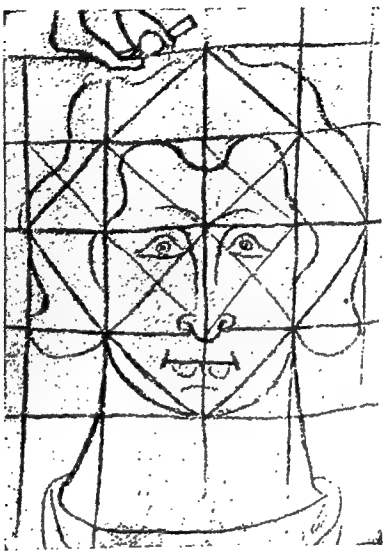


Dibujo 15

Dibujos de Villard de Honnecourt.

Dibujo 16

Dibujo de Villard de Honnecourt: el rostro humano como elemento ornamental.



Dibujo 17

Las proporciones del rostro fijadas por Villard de Honnecourt en base al principio de cuadratura.

7. Los artistas medievales, arquitectos y pintores, aprovechaban las ideas matemáticas-estéticas de Platón desconociendo, la mayoría de ellos, a su autor, a diferencia de los estéticos eruditos quienes, a partir del siglo XII, lo hicieron ya con pleno conocimiento de causa. En especial los teólogos de Chartres eran muy versados en historia y conocían la obra de Platón. [a] Estos especulaban sobre su idea de lo bello y meditaban acerca de la armonía musical y arquitectónica del cosmos, construido por el divino arquitecto conforme a reglas geométricas. De sus especulaciones geométrico-teológicas extrajeron también ciertas conclusiones concernientes a las artes: el arte —decían éstos— no puede transgredir el orden cósmico, por lo que debe emplear las mismas proporciones matemáticas que rigen en la naturaleza.

Tanto el arte medieval como su teoría tuvieron, por tanto, en la mayoría de los casos, un carácter religioso. Pero dentro de aquel marco había también sitio para las posturas estéticas, la búsqueda de la belleza y la admiración de lo bello. La Edad Media se mostró siempre convencida de que el arte estaba sujeto a leyes universales, y de que debía atenerse a la verdad y ponerse al servicio del orden moral, sometiéndose a las leyes matemáticas que rigen en el mundo. Pero aun así, como ya hemos razonado, hubo también lugar para la libre creación del artista. Como lo dijo Durand de Saint Pourçain la escenas de la *Biblia* podían ser representadas según mejor les parecía a los pintores. [26]

J. TEXTOS DE LA TEORÍA MEDIEVAL DE LAS ARTES PLÁSTICAS

TEÓFILO PRESBÍTERO, *Schedula diversarum artium*, Lib. I praef. (Ilg. o. 9-11)

1. Illic invenies quicquid in diversorum colorum generibus et mixturis habet Graecia; quicquid in electrorum operositate sive nigelli varietate novit Tuscia, quicquid ductili vel fusili, seu interrasili opere distinguit Arabia; quicquid in vasorum diversitate, seu gemmarum ossiumve sculptura decorat Italia; quicquid in fenestrarum pretiosa varietate diligit Francia; quicquid in auri, argenti, cupri et ferri, lignorum lapidumque subtilitate sollers laudat Germania.

LOS AMPLIOS HORIZONTES DEL ARTE

1. Allí encontrarás lo que en los diversos tintes de colores y en las mezclas posee Grecia; lo que en el trabajo de ámbar o en la variedad del negro conoce Toscana; lo que en el moldeado, la fundición o el cincelado matiza Arabia; lo que en la diversidad de vasijas o en la escultura de piedras y marfiles adorna Italia; lo que en la fastuosa variedad de ventanas escoge Francia; lo que en la finura de oro, la plata, el cobre y el hierro, la madera y la piedra alaba la ingeniosa Germania.

LIBER DE MIRACULIS S. JACOBI, v. IV, p. 16, entre 1074 y 1139 (ed. P. Fita, 1881)

2. In eadem vero ecclesia nulla scissura vel corruptio invenitur; mira-

LAS VIRTUDES DE LA ARQUITECTURA

2. En esta iglesia no hay ninguna grieta o rotura; está maravillosamente construida: es

[a] O. V. Simson, «*Wirkungen des christlichen Platonismus auf die Entstehung der Gotik*», en el trabajo colectivo: *Humanismus, Mystik und Kunst in der Welt des Mittelalters*, ed. J. Koch, 1953. *Ido The Gothic Cathedral, Origins of the Gothic Architecture and the Mediaeval Concept of Order*, 1956.

biliter operatur; magna, spatiosa, clara; magnitudine condecenti, latitudine, longitudine et altitudine congruenti; miro et ineffabili opere habetur. Quae etiam dupliciter velut regale palatium operatur. Qui enim sursum per naves palatii vadit, si tristis ascendit, visa optima pulchritudine ejusdem templi, laetus et gavisus efficitur.

grande, espaciosa y clara, del tamaño adecuado, con la proporción precisa de anchura, longitud y altura; obra de admirable e inexpresable factura. Está construida en dos cuerpos, como un palacio real. En efecto, el que asciende por las naves del palacio, si sube triste, al ver la perfecta belleza de este templo, se vuelve alegre y contento.

JAN DLUGOS, *Historiae Polonicae* I (ed. A. Przezdziecki, 1973, v. I, p. 70)

2a. Principatus Polonorum gubernacula unicae filiae Gracci, quae Wanda, quod hamus in Latino sonat, nominabatur, Polonorum universali consensu delata sunt... Accedebat formae tantus decor et omnium lineamentorum tam venusta speciositas, ut omnium intuentium in se mentes affectionesque solo aspectu converteret, natura dotis suae munera prodiga largitate in illa effundente. Unde et ab ipsa formae pulchritudine id nomen nacta erat, cum rutilantia speciei suae singulos quasi hamo in sui amorem admirationemque converteret, venusto vultu, aspectu decoro, eloquens in verbis atque omni pulchritudine composita, auditoribus dulce praebebat alloquium.

EL PODER DE LA BELLEZA

2a. El gobierno del principado de Polonia fue entregado por acuerdo general de los polacos a la única hija de Krakus, llamada Wanda, que suena como en latín *hamus* («anzuelo»)... Se sumaba a su belleza tanto encanto y tanta graciosa hermosura, que bastaba su presencia para atraer hacia sí el espíritu y los sentimientos de todos los que la miraban, pues la naturaleza había derramado en ella con gran generosidad los encantos de sus dones. Por esta razón, por el encanto de su belleza, le habían puesto este nombre al nacer, pues el resplandor de su hermosura, como un anzuelo, despertaba en todos amor y admiración, gracias a su hermoso rostro y su encantadora sonrisa; dotada de elocuencia y de una belleza perfecta, ofrecía una dulce conversación a quienes la escuchaban.

CHRONICON S. BENIGNI DIVIONENSIS, entre los años 1001 y 1031 (Mortet, p. 26)

3. Cujus artificiosi operis forma et subtilitas non inaniter quibusque minus edoctis ostenditur per litteras: quoniam multa in eo videntur mystico sensu facta, quae magis divinae inspirationi quam alicuius debent deputari peritiae magistri.

EL SIMBOLISMO DE LAS FORMAS

3. La forma de esta obra artística y su finura se manifiesta, no en vano y para algunos poco versados, a través de la escritura: porque muchos de sus elementos tienen sentido místico y deben hacer pensar más en la inspiración divina que en la habilidad de un artista.

PIERRE DE ROISSY, *Manuale de mysteriis ecclesiae* (Mortet-Deschamps, p. 185)

4. Lapides quadrati significant quadraturam virtutum in sanctis quae

4. Los sillares cuadriláteros simbolizan las cuatro virtudes que poseen los santos:

sunt: temperantia, justitia, fortitudo, prudentia.

templanza, justicia, fortaleza y prudencia.

GUILLAUME DURANDO, *Rationale Divinorum Officiorum*, I, 3, 21 y 22

5. Flores et arbores cum fructibus (in ecclesiis depinguntur) ad representandum fructum bonorum operum ex virtutum radicibus prodeuntium. Picturarum autem varietas virtutum varietatem designat... Virtutes vero in mulieris specie depinguntur: quia mulcent et nutriunt. Rursus per caelaturas, quae laquearia nominantur, quae sunt ad decorem domus, simpliciores Christi famuli intelliguntur, qui ecclesiam non doctrina, sed solis virtutibus ornant.

5. En las iglesias se pintan flores y árboles con frutos para representar el fruto de las buenas acciones que se desprenden de las virtudes. Las diversas pinturas simbolizan las diversas virtudes... Pero las virtudes se representan bajo la forma de una mujer, porque son dulces y nutricias. Por el contrario, a través de los grabados, que reciben el nombre de artesonados y sirven para decorar la casa, se alude a los siervos más sencillos de Cristo, que adornan la iglesia no por su doctrina sino únicamente por sus virtudes.

GESTA ABBATUM TRUDINENSIUM, años 1055-58 (P. L. 173, c. 318, Mortet, p. 157)

6. Erat... hujus ecclesiae fabrica, ut de ipsa sicut de bene consummatis ecclesiis congrue secundum doctores diceretur, quod ad staturam humani corporis esset formata. Nam habebat et adhuc habere cernitur, cancellum, qui et sanctuarium, pro capite et collo, chorum stallatum pro pectoralibus, crucem ad utraque latera ipsius chori duabus manibus seu alis protensam pro brachiis et manibus, navem vero monasterii pro utero, et crucem inferiorem aeque duabus alis versus meridiem et septentrionem expansam pro coxis et cruribus.

6. La construcción de esta iglesia era como la de las iglesias que los entendidos consideran bien acabadas, porque estaba realizada a semejanza del cuerpo humano. En efecto, tenía —y todavía puede verse—, una celosía, que es el santuario, a semejanza de la cabeza y el cuello; el coro dividido en casillas, como el torso; el crucero, a ambos lados del coro, alargándose en dos pasillos o alas, como los brazos y las manos; la nave del convento, como el seno; la nave inferior, igualmente extendida en dos alas, hacia el sur y hacia el norte, como los muslos y las piernas.

HONORIO DE AUTUN, *De gemma animae*, I, 141 (Mortet-Deschamps, p. 16; P. L. 172, c. 588)

MÚLTIPLES DESIGNIOS DEL ARTE

7. Corona ob tres causas in templo suspenditur: una — quod ecclesia per hoc decoratur, cum ejus luminibus illuminatur; alia — quod ejus visione admonetur, quia hi coronam vitae et lumen gaudii percipiunt, qui hic

7. La corona está colgada en el templo por tres motivos: para adornar la iglesia, al iluminarla con su luz; para exhortar a los que la contemplan a servir a Dios con devoción, pues ven en ella la coronación de la vida y el resplandor del gozo; y para traer a nuestra

Deo devote serviunt; tertia — ut caelestis Hierusalem nobis ad memoriam revocetur, ad cujus figuram facta videtur.

memoria la divina Jerusalén, cuya forma parece imitar.

CRÓNICA DEL OBISPADO DE LE MANS, entre los años 1145 y 1187 (mortet, p. 166)

LOS FUERTES EFECTOS EJERCIDOS POR EL ARTE

8. Imagines tamen ibi pictae (in capella), ingenio admirabili viventium speciebus expressius confortatae intuentium non solum oculos, sed etiam intellectum depredantes, intuitus eorum in se adeo convertebant, ut ipsi suarum occupationum obliti in eis delectarentur.

8. Las imágenes pintadas en la capilla, animadas con admirable talento por los rasgos más expresivos de los seres vivos, fascinan no sólo la vista sino también el espíritu de los espectadores, y atraen su atención hasta tal punto que, deleitándose en ellas, se olvidan de sus problemas.

CRÓNICA DE LA ABADÍA ST. GERMAIN D'AUXERRE, s. XVII, años 1251-78 (Mortet-Deschamps, p. 76)

Aedificiorum jucunda amoenitas hominis corporea sustentat et recreat, corda laetificat et confortat.

El gracioso encanto de los edificios sostiene y recrea los sentidos del hombre, alegra y reconforta los corazones.

GUIBERT DE NOGENT (de Novigento), *De vita sua*, I, 2 (P. L. 156, c. 840)

EL VALOR ARTÍSTICO Y RELIGIOSO DEL ARTE

9. Laudatur itaque in idolo cujuslibet materiei partibus propriis forma conveniens, et licet idolum ab Apostolo, quantum spectat ad fidem, nil appellatur (I Cor. VIII, 4), nec quidpiam profanius habeatur, tamen illa membrorum apta deductio non abs re laudatur.

9. Así pues, se alaba en una estatua de cualquier material la proporción adecuada de sus partes; y, aunque el Apóstol no habla de la estatua, ya que su objetivo es la fe, ni la considera algo profano, sin embargo, la proporción y falta de simbolismo de los miembros no es en sí digna de alabanza.

ANNALES ORDINIS CARTUSIENSIS, s. XL (L. 143, c. 655, Mortet, p. 357)

EN CONTRA DEL ARTE DECORATIVO

10. De ornamentis. Ornamenta aurea vel argentea, praeter calicem et calamum, quo sanguis Domini sumitur, in ecclesia non habemus; pallia tapetiaque relinquimus.

10. Sobre los ornamentos. No tenemos en la iglesia ornamentos dorados o planteados, excepto el cáliz y la bandeja donde se recoge la sangre del Señor; renunciamos a los mantos y los tapices.

INSTITUTA GENERALIS CAPITULI CISTERCIENSIS, del año 1138, art. 20 (Nomast. Cist. 1892, p. 217)

11. Sculpturae vel picturae in

11. Prohibimos que haya esculturas o

ecclesiis nostris seu in officinis aliquibus monasterii, ne fiant, interdicimus: quia dum talibus intenditur, utilitas bonae meditationis vel disciplina religiosae gravitatis saepe neglegitur; cruces tamen pictas, quae sunt ligneae, habemus.

pinturas en nuestras iglesias o en algunas habitaciones del convento, pues al contemplarlas se olvida muchas veces la conveniencia de la buena meditación y la disciplina de la autoridad religiosa. Sin embargo, tenemos cruces pintadas, que son de madera.

ESTATUTO DE LA ORDEN DE HERMANOS MENORES del año 1260
(Mortet-Deschamps, p. 285)

12. Cum autem curiositas et superfluitas directe obviet pauperitati, ordinamus quod edificiorum curiositas in picturis, celaturis, fenestris, columnis et hujusmodi, aut superfluitas in longitudine, latitudine et altitudine secundum loci conditionem arctius evitetur. ... Campanile ecclesiae ad modum turris de cetero nusquam fiat; item fenestrae vitreae ystoriatae vel picturatae de cetero nusquam fiant, excepto quod in principali vitrea, post maius altare chori, haberi possint imagines Crucifixi, beatae Virginis, beati Joannis, beati Francisci et beati Antonii tandem.

12. Ya que la afectación y el lujo se oponen claramente a la pobreza, ordenamos que se evite con más severidad la afectación en pinturas, grabados, ventanas, columnas, etc., y el exceso en longitud, anchura y altura, de acuerdo con la condición del lugar... Que no se construya nunca en adelante el campanario de la iglesia en forma de torre; asimismo, que no haya nunca en adelante ventanas de vidrio con representaciones o colores, excepto en la vidriera principal, detrás del altar mayor del coro, donde puede haber imágenes de Cristo crucificado, la Santa Virgen, San Juan, San Francisco y San Antonio.

DIALOGUS INTER CLUNIASENSEM MONACHUM ET CISTERTIENSEM
(Martène-Durand, c. 1584)

13. Pulchrae picturae, variae caelaturae, utraeque auro decoratae, pulchra et pretiosa pallia, pulchra tapetia, variis coloribus depicta, pulchrae et preciosae fenestrae, vitreae saphiratae, cappae et casulae aurifrigiatae, calices aurei et gemmati, in libris aureae litterae. Haec omnia non necessarius usus, sed oculorum concupiscentia requirit.

13. Bellas pinturas y esculturas diversas decoradas con oro, bellos y lujosos mantos, bellos tapices pintados con profusión de colores, bellas y lujosas ventanas, vidrieras con zafiros, tocados y sepulcros adornados con galones, cálices de oro y piedras preciosas, y libros de letras doradas. Todo esto no es fruto de la necesidad, sino de la codicia de los ojos.

PEDRO ABELARDO, *Epistola octava ad Heloisam* (Cousin, I, 179; Mortet-Deschamps, p. 44)

14. Oratorii ornamenta necessaria sint, non superflua; munda magis quam pretiosa. Nihil igitur in eo de

14. Que los ornamentos de la casa de oración sean los necesarios, no superfluos; sencillos antes que lujosos. Así, que no haya en

auro vel argento compositum sit praeter unum calicem argenteum, vel plures etiam si necesse sit. Nulla de serico sint ornamenta, praeter stolas aut phanones. Nulla in eo sint imaginum sculptilium.

ella nada de oro o plata, excepto un cáliz de plata —o incluso varios, si fuera necesario—. Que no haya ningún ornamento de seda, excepto las estolas o túnicas. Que no haya en ella ninguna imagen esculpida.

HUGO DE FOUILLOI, *De claustro animae*, II, 4 (P. L. 176, c. 1019)

15. O mira, sed perversa delectatio!... Aedificia fratrum non superflua sint, sed humilia; non voluptuosa, sed honesta. Utilis est lapis in structura, sed quid prodest in lapide caelatura? Utile hoc fuit in constructione Templi, erat enim forma significationis et exempli. Legatur *Genesis* in libro, non in pariete.

15. ¡Oh, maravilloso pero perverso deleite! ... Que los edificios de los hermanos no sean lujosos, sino humildes; no agradables, sino honestos. Es útil la piedra en la construcción, pero ¿cuál es la utilidad de la piedra esculpida? Fue útil en la construcción del Templo, pues servía como explicación y ejemplo. Que se lea el *Génesis* en un libro, no en una pared.

HONORIO DE AUTUN, *De gemma animae*, I, s. 171 (Mortet-Deschamps, p. 18)

16. Itaque bonum est ecclesias aedificare, constructas vasis, vestibus, aliis ornamentis decorare; sed multo melius est eosdem sumptus in usus indigentium expendere et censum suum per manus pauperum in coelestes thesauros praemittere, ibique donum non manufactum, sed aeternum in caelis praeparare.

16. Así pues, está bien edificar iglesias y decorar las construcciones con vasijas, vestidos y ornamentos; pero es mucho mejor gastar ese mismo dinero en provecho de los indigentes y enviar su fortuna a los tesoros celestes a través de las manos de los pobres, y preparar allí en el cielo un regalo no material, sino eterno.

HELLINAND DE FROIDMONT, *Vers de la mort* (ed. F. Wulff & E. Walberg, v. 97 y sigs.)

17. Que vaut quanque li siecles [fait?
Morz en une eure tot desfait...
Que vaut biautez, que vaut richece,
Que vaut honeurs, que vaut hautece
Puisque morz tot a sa devise.

LA VANIDAD DE LA BELLEZA

17. ¿Qué vale todo cuanto hicieron los siglos? La muerte todo deshace en una hora... ¿De qué valen bellezas, de qué valen riquezas, de qué valen honores, de qué valen grandezas pues que la muerte todo se lo lleva?

SUGER, ABAD DE ST. DENIS, *De administratione*, XXXIII (ed. Panofsky, p. 64-66)

18. Mihi fateor hoc potissimum placuisse, ut quaecumque cariora,

A DIOS HAY QUE RENDIRLE CULTO TAMBIEN CON LA BELLEZA EXTERNA

18. Reconozco que esto me agrada muchísimo, pues los objetos muy preciosos, los

quaecumque carissima sacrosanctae Eucharistiae amministrationi super omnia deservire debeant... Ad subreptionem sanguinis Jesu Christi vasa aurea, lapides pretiosi, quaeque inter omnes creaturas carissima, continuo famulatu, plena devotione exponi debent. Opponant etiam qui derogant, debere sufficere huic amministrationi mentem sanctam, animum purum, intentionem fidelem. Et nos quidem haec interesse praecipue proprie, specialiter approbamus. In exterioribus etiam sacrorum vasorum ornamentis... in omni puritate interiori, in omni nobilitate exteriori debere famulari profitemur.

más preciosos, deben servir ante todo para la administración de la Santa Eucaristía... Para ocultar la sangre de Jesucristo deben exponerse vasos de oro, piedras preciosas y las obras más apreciadas, en perpetua servidumbre, con plena devoción. Los que rechazan esto alegan que para dicha administración debe bastar una mente en santidad, un alma pura y una intención leal. Y nosotros realmente estamos de acuerdo en que esto sea lo principal y conveniente, pero también en los ornamentos exteriores de los vasos sagrados... declaramos que se debe manifestar la devoción: en toda la pureza interior y en toda la nobleza exterior.

SUGER, ABAD DE ST. DENIS, *De administratione*, XXXIII, (ed. Panofsky, p. 60-64)

19. Tabulam miro opere sumptuque profuso... tam forma quam materia mirabili anaglifo opere, ut a quibusdam dici possit „materiam superabat opus", (Ov. *Metam.*, II, 5)... extulimus. Et quoniam tacita visus cognitione materiei diversitas, auri, gemmarum, unionum, absque descriptione facile non cognoscitur, opus quod solis patet litteratis, quod allegoriarum jucundarum jubare resplendet, apicibus literarum mandari fecimus... Unde cum ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor, gemmarum speciositas ab extrinsecis me curis devocaret, sanctarum etiam diversitatem virtutum, de materialibus ad immaterialia transferendo, honesta meditatio insistere persuaderet, videor videre me quasi sub aliqua extranea orbis terrarum plaga, quae nec tota sit in terrarum faece nec tota in coeli puritate, demorari, ab hac etiam inferiori ad illam superiorem anagogico more Deo donante posse transferri.

LA BELLEZA ELEVA A LA MENTE A ESFERAS INMATERIALES

19. Hemos levantado un cuadro de factura admirable y precio excesivo... una obra de bajorrelieve maravillosa, tanto por la forma como por el material, para que pueda decirse: «La obra superada a la materia» (Ov., *Metam*, II, 5)... Y ya que no es fácil que el conocimiento silencioso de la vista advierta en el dibujo la diversidad del material —oro, piedras preciosas, perlas—, hacemos que se asigne a los ápices de las letras la obra que sólo es evidente para los cultos, pues brilla con el resplandor de graciosas alegorías.. Por esta razón, al arrancarme, por amor a la belleza, de mis preocupaciones externas la casa de Dios, a veces multicolor, y la hermosura de las piedras preciosas, una honesta meditación me obligaría a perseguir también las diversas virtudes santas, transportándome de lo material a lo inmaterial; me parece verme casi atrapado bajo una extraña red del mundo terrenal, que ni está totalmente sobre la faz de la tierra ni en la pureza del cielo, y poder pasar de esta esfera inferior a la superior, a través del camino que me ofrece la voluntad de Dios.

EPISTOLA BALDRICI AD FISCANNENSES MONACHOS (Mortet, p. 343)

20. Porta caeli et palatium ipsius Dei aula illa dicitur et caelesti Hierusalem assimilatur, auro et argento refulget, sericis honestatur pluvialibus.

EN FAVOR DEL ARTE DECORATIVO

20. Se habla de aquel templo como puerta del cielo y palacio del propio Dios, y se compara a la divina Jerusalén, lanza destellos de oro y plata, y una lluvia de seda lo adorna.

TEÓFILO PRESBÍTERO, *Schedula diversarum artium,* Lib. I, praef. (Ilg, p. 5-7)

21. Quod ad nostram usque aetatem sollers praedecessorum transtulit provisio, pia fidelium non negligat devotio; quodque hereditarium Deus contulit homini, hoc homo omni aviditate amplectatur et laboret adipisci. Quo adepto nemo apud se quasi ex se et non aliunde accepto glorietur sed et in Domino, a quo et per quem omnia, et sine quo nihil, humiliter gratuletur... Tu ergo, quicunque es, fili carissime, cui Deus misit in cor campum latissimum diversarum artium perscrutari, et ut exinde, quod libuerit, colligas, intellectum curamque apponere non vilipendas pretiosa et utilia quaeque.

LO RESPETABLE Y ÚTIL DEL ARTE

21. Aquello que la inteligente previsión de los antepasados ha hecho llegar hasta nuestra época, no lo rechace la pía devoción de los fieles; y lo que Dios ha dejado en herencia al hombre, que el hombre lo aprecie con afán y se esfuerce por conseguirlo. Una vez conseguido, que nadie se jacte interiormente como si lo hubiera recibido de sí mismo y no de otro, sino que dé gracias humildemente a Dios, del cual y a través del cual procede todo, y sin el cual no existe nada... Tú, quienquiera que seas, hijo queridísimo, a quien Dios ha concedido el don de estudiar el vastísimo campo de las distintas artes, para escoger de entre ellas lo que te agrade, no desdeñes el dedicar inteligencia y esfuerzo a las cosas prestigiosas y útiles.

DOMINGO GUNDISALVO, *De divisione philosophiae, prolugus* (Baur, p. 4)

22. Curiositatis sunt ea, quibus nec vita sustentatur, nec caro delectatur, sed ambicio et elacio pascitur, ut superflua possessio et diviciarum thesaurisatio.

CURIOSITAS

22. La vanidad comprende todo aquello que ni sustenta la vida, ni complace a la carne, sino que alimenta la ambición y el orgullo, como la fortuna superflua y la acumulación de riquezas.

CRONICA DE LA CATEDRAL DE MILÁN del año 1398 (Caetano, p. 209)

Opinión de los arquitectos italianos

23. Scientia geometriae non debet in iis locum habere et pura scientia est unum et ars est aliud.

RELACION ENTRE EL ARTE Y EL SABER

23. Los conocimientos de geometría no deben ocupar un lugar entre éstas (las artes constructivas): una cosa es la ciencia pura, y otra el arte.

23a. OPINIÓN de J. Mignot

23a. Ars sine scientia nihil est.

23a. Sin la ciencia, el arte no es nada.

VILLARD DE HONNECOURT
(Hahnloser, p. 36)

RELACION ENTRE EL ARTE Y LA GEOMETRÍA

24. Ci commence li force des trais de portraiture si con li ars de iometrie les ensaigne por legierement ovrer.

24. Darás su fuerza a los trazos del dibujo determinándolos con la geometría para hacer más fácil el trabajo.

M. RORITZER, *Von der Fialen Gerechtigkeit*, 1486 (Heideloff)

25. Wilt du ain grundt reyszen zu einer Fialen nach steinmetzischer Art, aus der rechten Geometry, so heb an und mach ein Vierung.

25. Si quieres trazar la base de , según la manera del cantero y de acuerdo con la corrección geométrica, comienza entonces por dividirla en cuatro partes.

M. RORITZER, *Von der Fialen Gerechtigkeit*, 1486: «Dedicatoria a Guillermo, obispo de Eichstädt» (Heideloff, p. 102)

Ewer gnaden gnetn willn zubesetign̄ vn̄ gemeine nucz zufrumen so doch ein yde kunst materien form und masse hab ich mit der hilff gotes ettwas berurter kunst d-geometrey zu erleutern̄ un̄ am erstn̄ dasmale den anefang des aussgezogens stainwerks vie vn jn welcher mass das auss dem grunde d-geometry mit austailung des zurckels herfurkomen und jn̄ die rechten masse gebracht werden solle zuerclern firgenome.

Por agradar a su Señoría, y en el común beneficio, al cual atañe especialmente materia forma y dimensión de cada arte, he emprendido aquí con ayuda de Dios la resumida exposición del arte de Geometría. Así, empezando a partir de la cantera donde se extrae la piedra, explicaré en qué proporciones se deberá ejecutar (la obra) según los fundamentos geométricos, dividiendo (el proyecto) con ayuda del círculo a fin de conseguir las justas dimensiones.

GUILLAUME DURAND, *Rationale Divinorum Officiorum*, I, 3, 22

LA LIBERTAD DE LOS ARTISTAS

26. Diversae historiae tam *Novi* quam *Veteris Testamenti* pro voluntate pictorum depinguntur, nam: „pictoribus atque poetis | Quaelibet audendi semper fuit aequa potestas".

26. Las diversas historias tanto del *Nuevo* como del *Viejo Testamento* están ilustradas según el gusto de los pintores, pues «los pintores y los poetas siempre tuvieron igual facultad de atreverse a hacer su voluntad».

5. Evaluación de la teoría de las artes. Programa de la estética filosófica

Hubo diferencias considerables entre las teorías medievales de la poesía, la música y las artes plásticas, e incluso las tesis de la poética divergían de las de la música, a pesar de que la poesía era incluida en ella. Cada una de las tres teorías interpretaba el arte desde un punto de vista distinto. Sin embargo, todas ellas fueron fruto de

una misma época y a pesar de las diferencias tuvieron también ciertos rasgos comunes.

1. *El concepto cosmológico del arte.* La teoría de la música trataba este arte como una rama de la cosmología, sosteniendo:

1.°, que la armonía no es una creación del hombre sino una propiedad del cosmos *(música mundana);* el hombre no la crea sino que la descubre;

2.°, que la armonía rige tanto el mundo material como el espiritual *(música spiritualis);*

3.°, que la mente percibe la armonía mejor que los sentidos; los sonidos agradables son manifestación de la armonía, pero nada más que manifestación y no su esencia;

4.°, que la armonía que el hombre es capaz de proporcionar a sus obras musicales no es nada en comparación con la del cosmos, por lo que

5.°, es más importante que el hombre trate de conocer la armonía del cosmos a que la produzca: lo importante para el músico es el conocimiento y no la creación; por tanto, será músico el que haya conocido la armonía del ente.

Fue ésta una concepción según la cual el arte dimanaba del cosmos y no del hombre y sus ideas, siendo cuestión de cognición y no de creación, del intelecto y no de los sentidos. Concebida por los filósofos, resulte luego acogida por los músicos. Pero los músicos de entonces eran al tiempo filósofos, y más que compositores o virtuosos, investigadores eruditos de la armonía.

La concepción en sí misma no fue ideada en los tiempos medios, pues ya los filósofos antiguos la habían incluido en su teoría de la música, sin dejarla limitada solamente a este arte. Ideas análogas surgieron en la teoría de la arquitectura, y también los arquitectos se preocuparon de que sus construcciones se atuvieran a las proporciones de la naturaleza. Fue, pues, una concepción que no constituía el contenido de la teoría de la música sino su marco o, mejor dicho, su trasfondo.

2. *El concepto matemático del arte.* En la teoría de la música, el concepto cosmológico se vinculaba con el matemático. Este último partía de la premisa de que la armonía, presente en el cosmos y que debe ser conferida al arte humano, consiste justamente en relaciones numéricas. Así pues, la armonía era algo más que un «trasfondo» de la teoría musical: constituía su verdadero contenido.

Igual que el concepto cosmológico, también el matemático había sido forjado por los filósofos, naciendo en la antigua Grecia, en la escuela pitagórica. Y fue un concepto estrechamente ligado con la música, mientras que en las teorías de las otras artes carecía de mayor importancia, siendo un concepto subalterno.

En las artes plásticas, apareció la teoría del módulo y de la modulación, en las que intervenían ambos conceptos, el matemático y el cosmológico. Así se afirmaba que cada objeto de la naturaleza tenía su propio «módulo», es decir, una unidad de medida establecida en base a la multiplicación del módulo, por lo que poseía determinadas proporciones fáciles de expresar numéricamente. Y eso mismo se exigía del arte, de la pintura y arquitectura, por lo que el artista, igual que la naturaleza, había de construir edificios o pintar figuras humanas conforme a dicho módulo.

Así pues, en las artes plásticas, la teoría del módulo fue un equivalente de la teoría matemática en la música.

En la poesía, el equivalente del módulo fue el pie. La métrica poética fue una teoría paralela a la de la modulación en las artes plásticas, de modo que ambas interpretaban la belleza y el arte matemáticamente.

Al codificar la poesía y establecer normas fijas para cada género literario, la poética medieval presuponía que la poesía estaba sometida a ciertas leyes universales, lo que la hacía parecerse a la teoría medieval de la música.

3. *El concepto teológico del arte.* Donde la interpretación teológica del arte —tan típica de la Edad Media— se reveló con más claridad fue en la teoría de las artes plásticas. La teoría medieval exigía del músico que mostrara la armonía del mundo, mientras que del pintor se esperaba que representara la divinidad. La teoría de la música partía del presupuesto de que la belleza reside en el cosmos; la de las artes plásticas sostenía que la belleza suprema reside en un ser supremo. En el fondo eran teorías afines, pues se creía que el cosmos, siendo obra de Dios, refleja su belleza. Bien es verdad que surgieron ciertas dudas acerca de si el arte podía representar a Dios, y si era éste un designio apropiado y realizable, que provocaron la querella iconoclasta de Bizancio. Pero incluso cuando el artista no representaba a Dios, seguía siendo consciente de que representaba a Dios, seguía siendo consciente de que representaba sus obras.

La concepción medieval implicaba una estética simbólica que representaba el mundo temporal en tanto que símbolo del eterno. Fue ésta una concepción propia de la pintura y escultura, pero también aplicable a la arquitectura, de la que se esperaba igualmente que simbolizara la trascendencia. Así las grandes catedrales góticas eran lugares de culto a la vez que simbolizaban el reino de los cielos.

De la misma suerte que el concepto cosmológico de la música no fue sino un «trasfondo» para su teoría, el concepto teológico no fue sino un trasfondo para las artes plásticas. Los autores medievales solían recordar en sus preámbulos y al terminar sus obras que el artista debía servir a Dios, pero el tratado concepto lo dedicaban a resolver cuestiones técnicas. Teófilo, por ejemplo, instruía a sus lectores de cómo mezclar las pinturas y Roricher enseñaba cómo realizar la triangulación de las construcciones. Ello no obstante, la teoría medieval del arte tenía un trasfondo metafísico y hasta un doble transfondo: cosmológico por un lado, y teológico por otro.

4. *Dualidad de las tesis medievales.* Los presupuestos metafísicos requerían que el arte aspirase a traspasar los límites de lo material. El artista, sin embargo, veía y representaba cosas materiales, cosa que la teoría no pudo sino tomar en consideración. A consecuencia de ello, la teoría se desarrolló no sólo en aquel plano remoto y distante señalado por filósofos y teólogos. No pudiendo eludir o desconocer la realidad que le rodeaba, cobró un carácter dual.

La teoría medieval, que entendía dualísticamente los objetivos que el arte debía perseguir, recomendaba que estuviera al servicio de Dios, pero también que adornara las paredes y deleitara la vista; que ennobleciera el alma, pero al tiempo que resultase agradable. Al ocuparse tanto del contenido como de la forma, exigía que la poesía tuviera un contenido edificante, pero también una composición artificiosa realizada con palabras melodiosas, que fuera sublime y a la vez elegante. De entre los géneros literarios, la poética ponderaba algunos que tenía por superiores, más toleraba también los que creía inferiores.

La teoría de la música daba primacía a la música del cosmos, pero analizaba también la música humana, la instrumental. En las artes plásticas, la teoría apreciaba lo susceptible de simbolizar la eternidad, pero también tenía en gran estima la riqueza de formas y colores así como la capacidad de representar la realidad fielmente. Poniendo como ejemplo de perfección no sólo el arte cristiano sino también el pagano, precisamente por su perfección de formas, recomendaba la expresividad, pero sabía valorar la forma misma. Y establecía, además una diferenciación entre *pulchritudo* y *venustas*, es decir, entre la armonía interior y el adorno exterior, y aunque el segundo lo tenía por menos importante, también lo apreciaba. La teoría de la pintura, en ciertas ocasiones, hablaba en el lenguaje de los teólogos y en otras, en el de los laicos y los artistas.

Los conceptos estéticos de la época oscilaban entre el distante plano metafísico

de los teólogos y filósofos y el realista y empírico de los artífices. En lo concerniente a la belleza, su dilema era: ¿Es la belleza cognoscible (ya que la vemos) o es imposible conocerla (ya que no podemos ver la belleza suprema)? Y en lo que atañe al arte sus preguntas eran: ¿Sirve el hombre a Dios a través de su arte? ¿Puede el hombre cultivar un arte que no sirva a la divinidad?

La transformación realizada en la teoría medieval del arte consistía en una consolidación del plano realista, sensorial y humano. La teoría primitiva de la música se dedicó casi exclusivamente al estudio de la *musica mundana* y *spiritualis* y con el tiempo se añadió a ellas también la *musica instrumentalis*, creada por el hombre. En la teoría, más temprana no se prestaba atención a la creación artística como tal, partiendo de la premisa de que el deber del arte era conocer y presentar la belleza eterna. Más tarde, las opiniones al respecto experimentaron un acusado cambio y los artistas fueron representando la naturaleza con mayor plenitud, y no por ser un símbolo sino ya por sí misma, transformación que no pudo pasar desapercibida para la teoría.

En términos generales, la teoría medieval del arte puede resumirse en tres características:

1.° la interpretación cosmológica de lo bello, que se reflejó, sobre todo, en la teoría de la música;

2.° la interpretación teológica de lo bello, que halló, sobre todo, su expresión en las artes plásticas, y

3.° la dualidad, la coexistencia de tesis metafísicas y empíricas.

La teoría medieval tenía, pues, una base cosmológica y teológica, pero el grueso de su contenido fue empírico, proveniendo de experiencias artísticas concretas. En cuanto a la mayor infiltración de dichas experiencias, en la teoría del arte tuvo lugar precisamente durante el siglo XII, el mismo creó el gran arte medieval.

5. *La filosofía medieval.* En la centuria subsiguiente en cambio, la centuria del pleno florecimiento de la filosofía escolástica, los que llevaron la voz cantante en el terreno de la estética fueron los filósofos. [a] No hubo, sin embargo, un cambio de gran profundidad, porque la teoría del arte había sido erigida sobre los mismos cimientos cosmológicos y teológicos que la estética escolástica. Ni la una ni la otra separaron la teoría del arte de la teoría de lo bello, la primera porque estaba absorta en un sinfín de observaciones técnicas y la segunda porque se ocupó de las ideas filosóficas de carácter general. Mas los resultados obtenidos por ellas fueron distintos: mientras que los autores de tratados concernientes a las artes enriquecieron la estética con numerosas observaciones y experiencias, los escolásticos afinaron y dieron precisión a sus conceptos.

La fuerza de la filosofía medieval residía en su carácter colectivo siendo desarrollada por centenares de estudiosos, quienes, generación tras generación, se basaban siempre en los mismos principios y se proponían los mismos objetivos. Merced a ello, la filosofía pudo crear un sistema uniforme y conseguir, en cuanto los problemas fundamentales, una unanimidad desconocida en toda la historia de la filosofía. Otra consecuencia de este fenómeno fue el carácter tradicional e impersonal tanto de la estética filosófica como de otros campos de la filosofía medieval.

La filosofía medieval en efecto, en cuanto estaba adaptada a la doctrina cristiana, fue una filosofía espiritualista (por admitir la existencia del espíritu junto a la materia), jerárquica (por reconocer la superioridad del espíritu sobre la materia) y satu-

---

[a] W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, vol. I, 5.ª ed., 1958, especialmente p. 307 y siguientes.—E. Gilson, *History of Christian Philosophy inthe Middle Ages*, 1955, E. Gilson-P. Bohner, *Die Geschichte der christlichen Philosophie*, 1937.

rada de la idea de la eternidad y de ideales morales. Pero no fue una filosofía exclusivamente teológica pues no sólo se ocupaba de Dios sino también de los problemas del mundo. No obstante, la idea de que el mundo es una creación divina construida el trasfondo teológico tanto de la filosofía como de la estética medieval.

La filosofía medieval fue, en gran parte, escolástica: tomaba sus verdades fundamentales de la fe y se proponía el objetivo de explicar dichas verdades. Así, pues, sus presupuestos eran terónomos (aceptaba las verdades religiosas), mas sus aspiraciones eran racionales (se proponía dar una explicación de esas verdades). No obstante, no toda la filosofía fue escolástica; en el medievo existió también una filosofía naturalista y humanista, y todas esas variantes hallaron su reflejo en la estética de la época.

Los historiadores han señalado en numerosas ocasiones las analogías existentes entre la filosofía y el arte medievales, entre la *filosofía escolástica* y el arte gótico.[a] Ambos tuvieron carácter tradicional, basándose la primera en la *concordancia* de autoridades y aspirando a conservar las proporciones tradicionales el segundo. Además tanto la escolástica como el gótico abandonaron su inicial idealismo para pasar, en los períodos de su más pleno florecimiento, a posiciones realistas. Y si la filosofía escolástica estuvo vinculada con el arte de su época, tanto más lo fue la estética del escolasticismo.

Numerosos lazos unían la filosofía medieval con la antigua. Así se hizo un gran esfuerzo para recuperar las obras de los principales pensadores antiguos así como para modificar e interpretar sus sistemas conforme al espíritu cristiano. La Edad Media no podía admitir los conceptos materialista de Epicuro ni la doctrina escéptica de Pirrón, pero Platón y Aristóteles, en cambio, fueron, sucesivamente, sus grandes fuentes de inspiración, sus grandes autoridades.

No obstante, la semejanza de las tesis básicas de todas las corrientes que se dieron en la filosofía medieval, el suyo fue un pensamiento diversificado. Así surgieron en la escolástica, ya en el siglo XIII, dos grandes doctrinas, el agustinianismo y el tomismo (por el hombre de sus iniciadores: San Agustín y Santo Tomás de Aquino), inspiradas en el sistema de Platón y de Aristóteles, respectivamente. En algunos ámbitos, junto a la escolástica se extendió la filosofía mística. Chartes en el siglo XII, Oxford en el XIII fueron importantes centros de estudios filosóficos respaldados por investigaciones naturalistas y humanistas. El florecimientode la filosofía, con su diversidad de corrientes, empezó en el siglo XII y culminó en el XIII.

Toda aquella diversidad se reflejó plenamente también en la estética, pronunciándose sobre temas estéticos los naturalistas y los humanistas, los de Chartres y los de Oxford, los místicos cistercienses (con San Bernardo de Clairvaux a la cabeza) y los místicos de la abadía de San Víctor de París (entre los que destaca Hugo de San Víctor). Pero la estética como tal no apareció en cuadrada dentro del sistema y métodos escolásticos antes del siglo XIII, siendo Guillermo de Auvernia el primero de sus representantes, aunque pronto la cultivarían los escolásticos más célebres, como Santo Tomás y San Buenaventura.

6. *La Estética de lo bello y la estética del arte.* En una filosofía religiosa como lo fue la medieval, los problemas de lo bello y del arte no figuraban, como es natural, entre los temas primordiales. La estética no era tratada como disciplina independiente ni tampoco como una rama importante de la filosofía. Muy escasos fueron los tratados dedicados a ella exclusivamente. Sus problemas eran abordados de modo incidental y de manera comparativa, al margen de otras cuestiones. Al hablar de

---

[a] E. Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism,* Pensilvania, 1951.

Dios y de la creación, los filósofos se concentraban en los problemas del bien y la verdad, pero mencionan también el referente a la belleza. Y como semejantes ocasiones abundaban, pocas son las *Sentencias, Disputaciones,* o *Sumas* medievales en las que no aparezca alguna que otra referencia dedicada a lo bello.

Las obras filosóficas medievales raras veces tratan los problemas estéticos relacionados con las artes. Más bien se ocupaban de ellos los tratados especializados, las poéticas o retóricas y los tratados de música o pintura a los que hemos aludido anteriormente, que presentaban la estética de dichas artes como una estética «llana», nacida de las experiencias concretas de los artistas. Dichas experiencias iban siendo recogidas desde hacía tiempo y ya en el siglo XII quedaron completadas y consolidadas.

Fue también dicho siglo el período de encuentro de dos estéticas medievales de la estética de los artistas con la propia de los filósofos, de la técnica con la escolástica, de la de los «de arriba» con la de los «de abajo», de la teoría de lo bello con la teoría del arte. Luego, en el siglo XIII, la estética de los filósofos predominaría sobre la de los artífices.

7. *Relación entre la poesía y la filosofía.* Uno de los problemas tratados por los filósofos medievales fue la relación entre el arte y la ciencia, y, en particular, entre la poesía y la filosofía. Como la filosofía es una concepción del mundo, como —en cierto modo— también lo es la poesía, surgió la pregunta sobre cuál de las dos concepciones era más acertada. Fue éste un problema que ya había preocupado a Platón y otros filósofos griegos y frente al que los siglos medios mostraron durante largo tiempo, absoluto desinterés. Por eso en el siglo XII, junto con el platonismo, volvió también a plantearse la cuestión mencionada.

Para Platón, la única fuente de verdadero saber era la filosofía, teniendo por infundadas las pretensiones de la poesía a la cognición. Pero su tesis llegó hasta el siglo XII por diversos caminos, no sólo directamente a través de sus obras, sino también por los textos de Cicerón, los de San Agustín y los místicos neoplatónicos. Y cada uno de ellos veía el valor de la poesía confrontada con la filosofía[2] de manera un tanto divergente.

En el siglo XII hubo al menos cuatro opiniones al respecto. El lógico Abelardo, el más fiel a Platón a pesar de que veía su doctrina a través de los ojos de San Agustín, negó a la poesía cualquier valor cognoscitivo; para él, la poesía no era más que una ficción. Bernardo Silvestre, filósofo naturalista de la escuela de Chartres, inspirado por el *Timeo,* advertía en la poesía cierto saber transmitido en forma alegórica, por lo que creía que ésta podía ser un complemento adecuado de la filosofía. Juan de Salisbury, humanista que se inspiró en la obra de Cicerón, no apreciaba la poesía a causa de su ambigüedad, pero reconocía en cambio su valor didáctico. Por su parte el poeta Hildebert de Lavardin no sólo mantuvo la misma posición crítica ante este arte que ya antaño había adoptado Platón, sino que además —en contra de la doctrina de este filósofo— extendió su rechazo a la filosofía, convencido de que el verdadero saber estaba contenido únicamente en la *Sagrada Escritura.*

Todos estos problemas, aunque hoy nos parezcan insignificantes para la estética, eran demasiado propios de la época como para poder no reparar en ellos, constituyendo un elocuente ejemplo de cuantas variantes y matices tuvo la concepción del arte profesada a partir del siglo XII, sólo en los círculos formados por los seguidores del platonismo. Luego esta diversidad se intensificaría más aún ya en el siglo XIII, con la asimilación del aristotelismo y de la filosofía procedente de los árabes.

---

[2] R. McKeon, *Poetry and Philosophy in the Twefth Century,* en: «Critics and Criticism», ed. R. S. Crane, 2 Impression, 1954.

6. La estética cisterciense

1. San Bernardo y sus discípulos. Los cistercienses constituían una de las órdenes más importantes; fundada en Francia a fines del siglo XI, vivió su pleno florecimiento a mediados del XII, cuando la encabezó San Bernardo. Con él, la orden se convirtió en un centro de pensamiento místico, espiritualista y ascético. La personalidad de San Bernardo, abad de Clairvaux, escritor religioso, filósofo místico y enemigo implacable de la herejía, imprimió fuerte huella en el carácter de la orden, contribuyendo a que la filosofía de los cistercienses fuera mística y su estética cobrara un carácter ascético. En cuanto a las artes mismas, las que más interesaban a aquellos monjes eran la música y la arquitectura; así crearon una particular arquitectura «cisterciense», emanada de sus principios místicos y ascéticos.

De su interés por la filosofía y el arte nació una particular filosofía estética. Como los demás filósofos y teólogos medievales, ni San Bernardo ni sus discípulos escribieron tratados estéticos, pero en los escritos filosóficos y teológicos abordaron también problemas de este orden. San Bernardo lo hizo sobre todo en sus *Sermones in Cantica canticorum,* dando con ello origen a una cierta costumbre. Otros cistercienses, siguiendo su ejemplo, también escribieron comentarios al *Cantar de los cantares* y expusieron en ellos sus opiniones estéticas. Así Tomás de Cîteaux nos dejó un *Commentarii in Cantica* Gilbert Foliot, obispo de Londres (m. 1187), una *Expositio in Cantica canticorum,* y Baldwin, obispo cantuariense, incluyó sus observaciones acerca de lo bello en su *Tractatus de salutatione angelica.*

2. La estética espiritualista. La filosofía de San Bernardo, y en especial su estática [a], pertenecen a la corriente platónica y neoplatónica. Mas entre él y Platón estaba San Agustín, y entre él y Plotino estaba el Seudo Dionisio, por lo que su filosofía, así como la de sus seguidores cistercienses, fue no sólo espiritualista sino también mística, ascética y evangélica.

Los elementos místicos, sin embargo, se revelaron escasamente en su estética. Lo característico de la mística cristiana, y la de San Bernardo en especial, fue la convicción de que el hombre puede alcanzar la máxima perfección y conocimiento, que puede superar las capacidades naturales de su mente, que es capaz de lograr la gracia y la inspiración y contemplar finalmente la verdad. Pero para conseguirlo debe recorrer un largo camino, elevarse hacia aquella cumbre subiendo muchos escalones, ascender —al decir de San Bernardo— cuatro escalones de caridad y doce de humildad.

En dicho camino, el hombre encuentra, por añadidura, la belleza. Pero, ¿en cuál de los escalones? Los místicos posteriores —de finales del siglo XII (Ricardo de San Víctor) y del XIII (Tomás Gallo)— creían que en el escalón supremo, en las cimas del éxtasis, por lo que en sus sistemas místicos la belleza ocupaba uno de los puestos más relevantes. En cambio, según San Bernardo, la belleza se revelaba en los escalones inferiores, lo cual puede sugerir que el filósofo tomaba también en consideración la belleza sensible, corporal, exterior.

A consecuencia de este razonamiento, en su sistema la belleza no entraba en las esferas místicas de la vida espiritual: la estética de ese místico no era mística; por lo mismo, como acabamos de señalar, los elementos místicos de la filosofía de San Bernardo penetraron en su estética en un grado insignificante, a diferencia de los espiritualistas y ascéticos que cobraron mucha importancia en el desarrollo de su doctrina. Los elementos espiritualistas se hicieron patentes en su teoría de lo bello y los

---

[a] R. Assunto, *Sulle idee estetiche di Bernardo di Chiaravalle,* en: «Rivista di Estetica», 1959.

ascéticos influyeron considerablemente en su teoría del arte. Y lo mismo pasó con otros mundos escritores cistercienses que hablaron con frecuencia de lo bello, mas refiriéndose sólo a la belleza espiritual; sus juicios acerca de lo bello tenían un sentido religioso, moral y metafísico mucho antes que estético.

Su tesis principal sostenía que la belleza interna es superior a la sensible. Bernardo creía que la belleza interior es más hermosa que todo adorno exterior [1], y en consecuencia que ninguna belleza del cuerpo es comparable con la del alma. Así la belleza de la virtud, del amor y de la pureza de corazón, constituía para los cistercienses un axioma, mientras que la belleza corporal la veían como dudosa por no ser duradera, por pesar sobre ella la sombra de la muerte y la destrucción [2]. Amén de que la belleza corporal engendra sensualidad y soberbia, es decir, fealdad, y además en la peor de sus clases, en los aspectos morales. Por ello un conflicto entre la belleza corporal y la espiritual debía siempre resolverse a favor de la segunda.

Esta tesis se debió al hecho de que los cistercienses no apreciaban una belleza estrictamente estética: es decir la que estimaban no era «estética» en la moderna acepción que ha cobrado este término. A su juicio, la belleza del cuerpo no era imprescindible para tener un alma hermosa: hay almas repulsivas dentro de un cuerpo hermoso y cuerpos asquerosos con almas admirables.

No obstante lo anterior, los cistercienses interpretaban, a veces, la relación entre alma y cuerpo de diferente manera. Así creían que la belleza del alma, aunque tan diferente de la corporal, se revela en el cuerpo, que no puede esconderse, irradiando unos rayos que brillan como la luz en la oscuridad y traspasan el cuerpo «hasta que cada acto, discurso, movimiento e incluso sonrisa cobren esplendor [3]», según lo definía San Bernardo en su pictórico lenguaje.

Esta actitud conducía a una cierta dualidad en la interpretación de la belleza corporal. La belleza corporal era el reverso de la espiritual y al mismo tiempo su manifestación. Baldwin Cantuariense, por ejemplo, afirmaba que «la verdadera belleza pertenece más a la mente que al cuerpo, aunque también depende del cuerpo [8]».

Si las objeciones de los cistercienses en cuanto a la belleza sensible se paliaban en parte frente al cuerpo humano, casi desaparecían con relacion a la misma naturaleza. Igual que la mayoría de los hombres del Medievo, también ellos consideraban la naturaleza como una manifestación de la eterna belleza divina que se revela completa y plenamente en el universo, pero cuyos reflejos se hallan repartidos en el conjunto de la Creación.

Asimismo, las reservas de los cistercienses se disipaban frente a la música. Como la mayor parte de sus contemporáneos, no tenían dicha belleza por sensual, ni la atribuían a efectos sensoriales sino a proporciones numéricas, o sea, a las mismas proporciones que originan la belleza del universo. Así pues, las objeciones y críticas de los cistercienses en cuanto a la belleza sensible, a la belleza exterior, en la práctica iban dirigidas contra los lujosos vestidos y las obras pictóricas.

Sus acepciones estéticas pueden dar la sensación de ser algo inestable, pero ésta fue más bien una inestabilidad terminológica que de opinión. Así afirmaban que la belleza era fútil y al tiempo que era importante. Pero tachaban de fútil a la belleza sensible y daban gran importancia a la belleza espiritual. En sus textos podemos incluso leer que la belleza sensible es banal a la par que importante, ya que creían que era banal por sí misma e importante cuando se revela el espíritu en ella.

Esta fue la tesis general de la estética cisterciense: sólo el espíritu es bello, o también: en el cuerpo, sólo el espíritu es bello.

Con sus tesis estéticas, los cistercienses se alejaron del dualismo antiguo que contraponía dos clases de belleza —la espiritual y la corporal— para pasar a posiciones espiritualistas. Pero no fue una transición inesperada: ya en esta dirección habían

orientado la estética cristiana Seudo-Dionisio en Oriente y San Agustín en Occidente. Pero mientras que el espiritualismo oriental entendía la belleza espiritual como una belleza trascendente y la incluía en la metafísica, para Occidente era una belleza moral perteneciente, por tanto, al campo de la ética. Los cistercienses por su parte fueron representantes radicales del espiritualismo estético occidental que acabamos de describir.

3. Los géneros de lo bello. Al investigar la belleza, los cistercienses sólo tomaban en consideración la belleza espiritual y, consecuentemente, trataron de profundizar en la cuestión, descubrir su esencia y determinar las varias clases y matices de la misma. Tomás de Cîteaux sostenía que «dos son los adornos del alma: la humildad y la inocencia» [4] y que «doble es la belleza del alma: la claridad y la caridad». [4a]. Afirmaciones semejantes abundan en los escritos de Tomás y de otros cistercienses, pero pertenecen más bien a la ética y ascética que al campo de la estética. No obstante, el hecho de que se ocuparan de la belleza moral, prueba por un lado que se dedicaban más que nada a cuestiones morales, pero por otro, que las analizaban desde el punto de vista estético, que no sólo advertían en ellas el bien sino también lo bello en cuanto tal. Además, en sus disquisiciones, los cistercienses tampoco eludieron del todo la belleza corporal. Es verdad que cuando dirigían su atención hacia ella era para compararla con la belleza espiritual, pero ello no obstante, lo analizaban y hacían ciertas distinciones claramente conceptuales. San Bernardo contrapuso a la belleza espiritual —que era para él la belleza absoluta (o, como decía en su lenguaje medieval: «es simplemente bella», *simpliciter)* —diversas formas de belleza relativa: cosas que son «bellas en comparación con otras» *(ex comparatione)*, «bellas en cierto aspecto» *(cum distinctione)*, y «bellas en parte» *(ex parte)* [5].

Tomás de Cîteaux realizó otra distinción aplicable a la belleza exterior. Al analizar la hermosura del vestido, distinguía la belleza procedente del valor del material, la de su carácter artístico y el esplendor de los colores [6]. Y en otra ocasión afirmó que hay tres tipos de belleza exterior: la ausencia de defectos, la elegancia del gusto y los adornos y la gracia de su forma y su color, que atrae los sentimientos de quienes la contemplan [7]. Esta distinción de tres tipos de belleza, que abarcaba la elegancia junto con la gracia, concernía, en principio, a la belleza sensible, pero Tomás la aplicó también a la belleza del alma, dándole una interpretación mística y religiosa.

A pesar de que las tesis de los cistercienses eran espiritualistas, sus autores emplearon, en la mayoría de los casos, conceptos estéticos tradicionales, sobre todo los concernientes a las cosas visibles. Baldwin Cantuariense sostenía que la belleza deriva de la igualdad, la medida y la congruencia de las partes [8]. Gilbert Foliot, siguiendo la tradición antigua, definió la belleza como una disposición adecuada de las partes [9]. Sin embargo, existía —según el mismo autor— también una belleza en la que no se trata de una especial disposición entre las partes, siendo ésta una belleza que «los ojos no han visto ni oído los oídos».

Todos los escritores medievales dieron la máxima importancia a los problemas religiosos y morales, y los cistercienses quizá en mayor medida que los restantes estudiosos de la época. Sin embargo, también ellos tenían sus ideas estéticas, y, el historiador de esta disciplina encuentra en sus escritos abundante material del mayor interés para la estética, aun cuando estimemos que la belleza trascendente y la moral pertenecen a la teología y a la ética.

4. Formas decorativas y formas indispensables. En la actitud de los cistercienses frente a la belleza sensible se manifestaron posturas diferentes, contradictorias a veces. Por un lado, veían en ella una vanidad peligrosa y, por otro, un reflejo de la perfección. Su actitud hacia el arte —por aspirar éste a la belleza sensible— era pa-

recida. Reconocían su valor, pero no sin objecciones, condicionándolo a las causas que lo han originado, a los efectos que ejerce y al fin a que se destina.

Así pues, siempre según los cistercienses, el valor del arte depende de la causa que lo engendra: es malo en consecuencia cuando ha nacido de la vanidad y del afán por el lujo *(vanitas, superfluitas)* así como de la curiosidad *(curiositas)*, la codicia *(cupiditas)* y la avidez *(turpis varietas)*. Asimismo, el valor del arte depende de los efectos que produce: es malo el arte cuando sólo proporciona placer y no engrandece los corazones. Otro criterio para juzgar de su valor es la correspondencia a su destino, ya que uno es el arte que corresponde a los hombres y otro el apropiado para Dios, uno el destinado a las viviendas profanas y otro a las iglesias, e incluso uno propio de los obispos y otro de los monjes.

San Bernardo puso especial empeño en definir la estética correspondiente a las órdenes religiosas. El arte puede en efecto tomar diversas formas: así puede ser decorativo, lujoso y suntuoso; puede tratar diversos temas ostentando una gran riqueza de formas y de colores. Pero puede también renunciar al boato y limitarse a lo indispensable *(nessesitas)*. Y San Bernardo opinaba que el arte decorativo, aunque no es malo por sí mismo, es inapropiado para hombres que hayan renunciado a este mundo. Esta tesis suya la presentó detalladamente en la *Apologia ad Guillelmum abbatem S. Theodorici* [10] en la que escribe [a] que las imágenes de los santos no ganan en santidad al ser pintadas en múltiples colores. Las iglesias abaciales no precisan de paredes doradas, de sofisticadas formas ni de toda aquella *deformis formositas ac formosa deformitas*, que es fea belleza y bella fealdad. Era éste un juicio de San Bernardo que merece ser recordado y destacado.

5. *La arquitetura cisterciense.* La orden cisterciense aceptó y adoptó el programa artístico de San Bernardo. Siguiendo sus coneptos, uno de los monjes, Hugues de Fouilloi, sostenía que los edificios deberían ser sólidos, aunque no habían de proporcionar placeres sensuales *(aedificia sint non voluptuosa, sed honesta)*: que deberían ser útiles, pero no suntuosos *(non superflua, sed utilia)* [b].

Los conceptos artísticos de los cistercienses no coincidían con el arte de sus tiempos. Los miembros de la orden criticaron el arte contemporáneo, primero el romántico, luego el gótico, pos sus templos de altura, longitud y anchura exageradas [11], así como por sus excesivos adornos y pinturas. Así creían, cosa curiosa, que más que el medieval respondía a sus ideales el arte antiguo, por ser más sencillo y menos decorativo.

Sus tesis eran incompatibles con el arte de la época, pero sirvieron de incentivo y de modelo al arte del futuro. Su teoría no pertenecía a las que explican el arte existente sino a aquellas otras que dirigen su desarrollo posterior.

Hasta cierto punto, las tesis de los cistercienses constituyeron un impedimento en el desarrollo de la pintura y la escultura, ya que limitaban claramente sus posibilidades. El reglamento de la orden no permitía que en una iglesia hubiera más de un crucifijo. En el caso de la arquitectura, en cambio, las consecuencias fueron distintas. El exigir que el arte prescindiera de la ornamentación, que se limitara a formas indispensables, permitió que se persiguiera otra ideal que fue la perfección de proporciones.

Era esta natural aspiración para los partidarios de la estética platónico-agustiana. A ella les inducía la música, el arte que más cultivaron y que tomaron como modelo

---

[a] Para un análisis de la *Apologia* de S. Bernardo véase op. cit. de M. Shapiro.

[b] Véase: *Dialogus inter cluniacensem monachum et cistertiensem* y otras críticas del arte decorativo del siglo XII, textos J 10-17.

para los restantes: su música buscaba la armonía y así era lógico que esperaran lo mismo por parte de la arquitectura.

En la formulación de dicha tesis, un papel importante correspondió a la metafísica. Los cistercienses sostenían que el mundo estaba construido armoniosamente, lo que se debe a unas simples proporciones numéricas, y creían que si la arquitectura se guía por dichas proporciones, alcanzará la hermosurea del universo.

Las ascéticas reglas de los cistercienses, reflejo de su estética ascética y que parecían hostiles para el arte, resultaron sin embargo ventajosas, dando origen a la arquitectura «cisterciense» del siglo XII, una arquitectura austera, muy sencilla y simétrica. Una arquitectura que desempeñaría un importante papel en la historia del arte francés y de algunos otros países, en especial de Polonia.

Los textos de San Bernardo nos explican su génesis: así vemos cómo nació de la tradición agustiniana, es decir, de unos presupuestos espiritualistas y ascéticos, de la creencia en la belleza matemática y del deseo de introducir en el arte la belleza propia del universo y de la música.

K. TEXTOS DE LOS CISTERCIENSES

BERNARDO DE CLAIRVAUX,
Sermones in Cantica canticorum (P. L. 183, c. 1001)

1. Pulchrum interius speciosius est omni ornatu extrinseco.

LA SUPERIORIDAD DE LA BELLEZA INTERIOR

1. La belleza interior es más hermosa que todo adorno exterior.

BERNARDO DE CLAIRVAUX,
Sermones in Cantica canticorum, XXV, 6
(P. L. 183, c. 901)

2. Non comparabitur (pulchritudini interiori) quantalibet pulchritudo carnis, non cutis utique nitida et arsura, non facies colorata vicina putretudini, non vestis pretiosa obnoxia vetustati, non auri species splendorve gemmarum seu quaeque talia quae omnia sunt ad corruptionem.

2. No es comparable (a la belleza interior) ninguna belleza corporal, ni un cutis reluciente y sonrosado, ni un rostro saludable pronto ajado por los años, ni un valioso vestido expuesto al paso del tiempo, ni la belleza del oro o el resplandor de las piedras preciosas o cosas semejantes, que tienen un destino común: la corrupción.

BERNARDO DE CLAIRVAUX,
Sermones in cantica canticorum, LXXXV, II
(P. L. 183, c. 1193)

3. Cum decoris huius charitas abundantius intima cordi repleverit, prodeat foras necesse est, tamquam lucerna latens sub modio: immo lux in tenebris lucens latere nescia. Porro effulgentem et veluti quibusdam suis radiis erumpentem lucem mentis simu-

LA BELLEZA DEL ALMA SE MANIFIESTA EN EL CUERPO

3. Cuando el amor de esta belleza haya colmado plenamente lo más profundo del corazón, es preciso que traspase las puertas, como la lucerna que se oculta bajo la cavidad del mástil: por el contrario, la luz que resplandece en la oscuridad no sabe esconderse. Después el cuerpo, espejo del alma, acoge esta

lacrum corpus excipit et diffundit per membra et sensus quatenus omnis inde reluceat actio, sermo, aspectus, incessus, risus (si tamen risus) mistus gravitate et plenus honesti. Horum et aliorum profecto artuum, sensuumque motus gestus et usus, cum apparuerit serius, purus, modestus, totius expers insolentiae atque lasciviae, tum levitatis tum ignaviae alienus, aequitati autem accommodus, pietati officiosus, pulchritudo animae palam erit, si tamen non sit in spiritu ejus dolus.

luz resplandeciente que despide brillantes rayos, y la difunde por los miembros y sentidos hasta que cada acto, discurso, aspecto, *movimiento y sonrisa (incluso sonrisa)* cobren esplendor, al tiempo que seriedad y completo decoro. Cuando el movimiento, gesto y uso de éstos y todos los demás miembros se muestra serio, puro, modesto, desprovisto de toda insolencia y lascivia, ajeno a la debilidad y la indolencia, pero ajustado a la conveniencia y dictado por la piedad, la belleza del alma será patente, siempre que no exista engaño en su espíritu.

TOMÁS DE CÎTEAUX, *Commentarii in Cantica canticorum* (P. L. 206, 145)

LA BELLEZA DEL ALMA

4. Duplex est decor animae, scilicet humilitatis et innocentiae.

4. Dos son los adornos del alma: la humildad y la inocencia.

TOMÁS DE CÎTEAUX, *Commentarii in Cantica canticorum* (P. L. 206, c. 380)

4a. Duplex pulchritudo animae: prima est claritas, secunda est caritas.

4a. Doble es la belleza del alma: la claridad y la caridad.

BERNARDO DE CLAIRVAUX, *Sermones in Cantica canticorum,* XLV (P. L. 183, c. 1001)

LA BELLEZA ABSOLUTA

5. (Te) pulchram simpliciter fateor; non utique pulchram ex comparatione, non cum distinctione, non ex parte.

5. Reconozco que tú eres simplemente bella: no bella en comparación con nada, ni en cierto aspecto, ni en parte.

TOMÁS DE CÎTEAUX, *Commentarii in Cantica canticorum,* VII (P, L, 206, c. 450)

CLASES DE BELLEZA

6. Vestis in quatuor modis est laudabilis: in materiae pretio, in naturae artificio, in splendore coloris, in suavitate odoris.

6. Un vestido es digno de elogio por cuatro razones: la preciosidad del material, su carácter artístico, el esplendor de sus colores y la suavidad de su olor.

TOMÁS DE CÎTEAUX, *Commentarii in Cantica canticorum* (P. L. 206, c. 309)

7. Triplex est pulchritudo: primo quando est sine macula, secundo in qua est quaedam gustus et ornatus

7. Hay tres tipo de belleza: cuando el objeto es impecable, cuando es de gusto y adornos elegantes, y cuando la gracia de su forma

elegantia, tertia quaedam membrorum et coloris in se trahens intuentium affectus gratia. Haec triplex pulchritudo est in anima: prima inest per peccati abolitionem, secunda per religiosam conversationem, tertia per occultam gratiae inspirationem.

y color atrae hacia sí los sentimientos de quienes lo contemplan. Esta triple belleza existe en el alma: la primera, por medio del perdón del pecado; la segunda, por medio de la comunicación religiosa; la tercera, por medio de la inspiración oculta de la gracia.

BALDWIN CANTUARIENSE, *Tractatus de salutatione angelica* (P. L. 204, c. 469)

LA BELLEZA DE LA MEDIDA ADECUADA

8. Parilitas autem dimensionis secundum aequalitatem, similitudinem, compositionem et modificatam et commensuratam congruentiam partium non minima pars pulchritudinis est.

Quod debitam mensuram minuit vel excedit, vel ad sui comparis similitudinem non accedit, gratia pulchritudinis non venustat.

Laus verae pulchritudinis magis est mentis quam corporis et tamen est aliquo modo corporis.

8. La paridad dimensional según la igualdad, semejanza, disposición y congruencia medida y ordenada de las partes no es un aspecto de poca importancia en la belleza.

Lo que no alcanza o excede la medida adecuada, o no consigue la igualdad con su semejante, no está adornado con la gracia de la belleza.

El elogio de la verdadera belleza pertenece más a la mente que al cuerpo, aunque depende también del cuerpo.

GILBERT FOLIOT, *Expositio in Cantica canticorum*, I (P. L. 202, p. 120)

9. Inest enim pulchritudo quaedam rebus his corporalibus, ex apta partium suarum dispositione proveniens, cum apta pars parti conjugitur et una sic forma decens ex apta earum conjunctione producitur.

9. La belleza reside también en los seres materiales, y deriva de la disposición adecuada de sus partes, cuando una parte adecuada se une a otra parte y así se produce una sola forma bella, a partir de la unión adecuada de éstas.

BERNARDO DE CLAIRVAUX, *Apología ad Guillelmum* (opp. S. Bernhardi, ed. Mabillon, 1690, I, 538; Schlosser, Quellenbuch; P. L. 182, c. 915)

EN CONTRA DEL ARTE SUNTUOSO

10. Ostenditur pulcherrima forma Sancti vel Sanctae alicuius et eo creditur sanctior, quo coloratior. Currunt homines ad osculandum, invitantur ad donandum, et magis mirantur pulchra, quam venerantur sacra. Quid putas, in his omnibus quaeritur? Poenitentium compunctio an intuentium admiratio? O vanitas vanitatum, sed non vanior quam insanior! Fulget ecclesia

10. Se muestra la bellísima forma de un Santo o una Santa y creen que es más bella por estar decorada en más colores. Corren los hombres a besarla, se les invita a hacer donativos, y más la admiran por su belleza que le adoran por su santidad. ¿Qué piensas que se busca en todo esto? ¿La compunción de los arrepentidos o la admiración de los espectadores? ¡Oh, vanidad de vanidades, pero no más vana que insensata! Relucen las paredes de la igle-

in parietibus et in pauperibus eget. Suos lapides induit auro, et suos filios nudos deserit... In claustris coram legentibus fratribus quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas, ac formosa deformitas? Quid ibi immundae simiae? Quid feri leones? Quid monstruosi centauri? Quid semihomines? Quid maculosae tigrides? Quid milites pugnantes? Quid venatores tubicinantes?

sia, y ésta vive entre los pobres. Cubre de oro sus piedras, y abandona a sus hijos desnudos. En los claustros, a la vista de los hermanos que leen, ¿qué hace esa ridícula monstruosidad, esa admirable fea belleza y bella fealdad? ¿Qué hacen allí sucios monos, fieros leones, monstruosos centauros, semihombres, tigres moteados, soldados que luchan y cazadores con trompeta?

BERNARDO DE CLAIRVAUX,
Apología ad Guillelmum, XII, 28 (P. L. 182, c. 914)

11. Omitto oratoriorum immensas altitudines, immoderatas longitudines, supervacuas latitudines, sumptuosas depolitiones, curiosas depictiones: quae dum orantium in se retorquent aspectum, impediunt et affectum... Sed est, fiant haec ad honorem Dei.

11. Desprecio las inmensas alturas de los templos, su desmesurada longitud, su excesiva anchura, sus suntuosos adornos, sus cuidadas pinturas: mientras atraen hacia sí la mirada de los que oran, ofuscan también la disposición del alma... Pero sucede que estas cosas se hacen para gloria de Dios.

7. La estética de los victorianos

El monasterio de los canónicos regulares de San Víctor en París fue uno de los principales centros del pensamiento filosófico del siglo XII. En la historia de la filosofía medieval los Victorianos son conocidos como aquellos pensadores que aunaron las dos grandes corrientes de la centuria, el escolasticismo y el misticismo, ya que los análisis conceptuales escolásticos les condujeron a conclusiones místicas. El filósofo más destacado de la congregación fue el luego conocido como Hugo de San Víctor (1096-1141) quien mostró gran interés por los temas estéticos y hasta llegó a escribir —cosa poco frecuente en aquella época— un tratado de estética que forma parte de su obra principal *Eruditionis didascalicae libri VII*, llamada brevemente *Didascalicon* (el tratado dedicado a la estética figura como último libro de la obra).

1. La belleza visible y la invisible. Como cabía esperar de un místico medieval, lo que más apreciaba Hugo fue, naturalmente, la belleza «invisible»; pero al tiempo creía que hay cierto parecido entre ésta y la «visible». La segunda, según él, provoca admiración *(admiratio)* y deleite *(deletatio)* por sí misma. Pero no obstante su parecido, existen entre ambas considerables diferencias, pues la contemplación de la belleza suprema es cuestión de la mente intuitiva, que los Victorianos llamaron «inteligencia» *(intelligentia)*, mientras que la belleza inferior sería percibida por los sentidos y la imaginación *(imaginatio)*. La belleza invisible es sencilla y uniforme *(simplex et uniformis)*, la visible, al contrario, compleja y variada *(multiplex et varia proportione conducta)*. La belleza de cosas invisibles reside en su esencia (porque en ellas no hay diferencia entre forma y esencia), la de las visibles por su parte deriva de la forma. En cuanto a ésta, Hugo la entendía extensamente, incluyendo en ella, en el caso de la poesía, por ejemplo, la melodía y su dulzura, *(suavitas cantilenae)*,

la composición y la disposición conveniente de las oraciones *(convenientia suis partibus aptata atque disposata)*. Pero, a pesar de las diferencias, la belleza visible e invisible no están del todo separadas, porque la visible no sólo indica la existencia de la invisible, sino que la expresa [1].

2. *El origen de la belleza sensible.* Hugo realizó una nueva clasificación de la belleza sensible dividiéndola en cuatro tipos, pues para él la belleza de la creación dependía de cuatro elementos: la situación *(situs)*, el movimiento *(motus)*, el aspecto *(species)* y la calidad *(qualitas)* [2].

1. Hugo definía la situación espacial como orden o disposición de las cosas, abarcando con ello tanto el orden de las partes de una cosa (lo que llamó «composición») como el orden de varias cosas entre sí (que llamó «disposición»). Y aunque se podría esperar que como pensador medieval viera en la disposición del espacio la belleza puramente formal y sensible, incluso ésta constituía para él una manifestación de la belleza espiritual.

2. El movimiento lo concebía Hugo tan ampliamente que incluso pudo distinguir cuatro clases del mismo: local, natural, racional *(rationalis)* y animal *(animales)*. Los movimientos local y natural lo eran en el sentido literal del término, mientras que el animal y el racional tenían un sentido figurado. Según lo explica Hugo, el movimiento «animal» aparece en pensamientos y deseos, y el «racional» en cambio en actos y consejos. Cada movimiento tiene así su respectiva belleza, pero su mayor concentración se encuentra justamente en el movimiento «animal», propio de los seres vivos. Y más especialmente la belleza del hombre reside en gran medida, en la belleza del movimiento animado.

3. Hugo llamaba aspecto de las cosas *(species)* aquello que percibimos con la vista: «el aspecto consiste en la forma visible, reconocida por el ojo, como el color o la silueta de los cuerpos». En cambio lo percibido por otros sentidos lo denominó calidades. «La calidad es una cualidad interior percibida por otros sentidos que la vista, como la melodía del sonido captada por los oídos, la dulzura del sabor experimentada por la garganta, el aroma aprehendido por la nariz, o la suavidad del cuerpo palpada con las manos».

De esta suerte, separando la vista de los demás sentidos, Hugo se alejó de las concepciones antiguas. Para los filósofos de la era antigua había dos sentidos perfectos e importantes desde el punto de vista estético: la vista y el oído; en cambio para Hugo lo fue sólo la vista. Y es digno de subrayar que sus conceptos estéticos fundamentales —como «orden» o «aspecto»— Hugo los formuló basándose exclusivamente en el mundo visible y defendiendo la *species* como «forma visible reconocida por el ojo».

3. *La universalidad y diversidad de lo bello.* Con su distinción de la belleza visible Hugo no negaba la existencia de otra belleza sensible; al contrario, lo particular de su doctrina estética fue precisamente reconocer la presencia de lo bello en todas las sensaciones, sabor y tacto incluidos.

Desde los tiempos antiguos había sido muy controvertido el problema de si la belleza es accesible a todos los sentidos o sólo a los más perfectos, los denominados superiores. En esa polémica Hugo representa el panasteticismo, no en el sentido de la «pankalía» que sostenía que todo es bello en el mundo, sino más bien en el sentido de que todo puede ser bello, y de que en cada fenómeno, en el ámbito de cada sentido hay un lugar reservado a la belleza.

Toda belleza, de colores y de formas, de sonidos y de aromas, es hermosa a su manera; en cada cuerpo hay lugares no para una sino para muchas armonías. Y son éstas —al decir de Hugo [3]— tan numerosas que no es posible recorrerlas con el pensamiento ni fácil explicarlas con palabras. El incienso, la rosaleda, el prado, el bos-

que, la flor, todo ello nos proporciona deleite, mas cada uno de esos deleites es distinto del otro. Las armonías de los diversos sentidos eran para Hugo tan distintas que incluso las designaba con vocablos diferentes: así empleaba la voz *pulchritudo* —por ser la más exacta y acertada para expresar el sentido de «lo bello»— exclusivamente para las cosas que eran perceptibles por la vista, y las armonías de otros sentidos las denominaba con términos como *suavitas, dulcedo, aptitudo* que significaban más bien: dulzura, placer y proporción [4].

«Las formas de las cosas —escribe Hugo— causan admiración de diversas maneras: por su magnitud o su parvedad; a veces por ser poco corrientes, a veces por ser bellas, y en otras ocasiones por ser convenientemente feas; a veces por formar unidad en la multiplicidad, o, en ocasiones, por su diversidad en la unidad» [5]. Así pues, la belleza fue para Hugo una de las razones por las que admiramos las cosas, y todo un capítulo de su trabajo lo consagró a las cosas que «causan admiración por sus hermosura» [10].

Hugo señala además que admiramos las cosas por muchas otras razones, pero al hablar de la admiración causada por la «conveniente fealdad», por la «unidad en la multiplicidad», o por la «diversidad en la unidad» no podía sino referirse, entre otras cosas, también y preponderantemente, a la admiración estética.

4. El arte. Para Hugo, con su marcado gusto por las deliberaciones estéticas detalladas, el arte constituía un terreno más grato aún que la belleza. En su época, el arte era concebido como un saber *(scientia)* [6] que difería de la ciencia por el hecho de concernir a problemas tan sólo probables y supuestos, y se tenía por verdaderas sólo a las artes liberales.

Mas Hugo consideró como verdaderas también las artes mecánicas, con lo que se hizo precisa una definición nueva para el arte. Así lo definió como un saber compuesto de instrucciones y de reglas, formulando también otra definición, más atrevida y original: lo esencial en el arte sería el hecho de que se realiza en la materia y requiere no sólo el conocimiento *(scientia)* sino también la acción *(operatio).*

La definición que concebía el arte como práctica, como producción, ya la conocía Aristóteles, pero dicha concepción fue abandonada tanto en la Antigüedad como en los tiempos medios. Con lo que Hugo fue uno de los pocos que supieron apreciar su valor antes de que llegara a ser plenamente aceptada por los tiempos modernos.

Entre los que cultivan el arte —afirmaría Hugo— están los teóricos y los prácticos: los primeros «indagan sobre el arte» *(agunt de arte)* y los otros «indagan mediante el arte» *(agunt per artum);* los artistas-teóricos establecen las reglas, los artistas-prácticos las aplican; unos enseñan y otros ejecutan.

5. «Theatrica». Hemos mencionado ya la clasificación de las artes realizadas por Hugo de San Víctor, con su división en artes prácticas y teóricas, lógicas y mecánicas. También se ha señalado que, aunque fueron condicionalmente, incluyó la poesía entre las artes y advirtió cierta jerarquía entre las mismas. Al distinguir el grupo de las artes lógicas no hizo sino extraer las conclusiones propias del concepto medieval del arte, que engloba también las artes liberales, con la lógica a la cabeza. La ampliación del grupo a las artes mecánicas, en cambio, fue fruto de su interés personal por el estudio de las artes.

Así distinguió —tal vez por analogía con las siete artes liberales— site artes mecánicas, de las que cada una satisfacía un área de necesidades humanas. Así, la *armatura* (que comprendía la arquitectura) suministra al hombre su refugio; el *lanificium,* la ropa; la *agricultura* y la *venatio,* la comida; la *medicina* cura sus enfermedades, y la *navigatio* le hace posible moverse por la tierra. No obstante, la más particular fue la séptima de estas artes, la *theatrica.* Su nombre derivaba del «teatro»,

mas su alcance era mucho más amplio: ésta era —según explica Hugo— *scientia ludorum*, es decir, el arte de divertir al hombre, y de satisfacer su necesidad de ocio. Y es de señalar que tanto el término como la idea misma eran nuevos, pues no conocemos a nadie que lo hubiera ideado antes de Hugo, ni tampoco posteriormente, a lo largo de los siglos, fueron numerosos los que dieron continuación a esta idea.

6. *El origen y la finalidad de las artes.* Hugo se ocupó también de la génesis de las artes, sosteniendo que éstas, igual que las ciencias, nacieron para prevenir las debilidades y defectos humanos [7]. Tanto el problema mismo, como el planteamiento que le dio Hugo no eran nuevos, pero el filósofo los trató con la precisión propia de la escolástica.

Puesto que el hombre padece ignorancia y pecado, dificultades para expresarse y miseria material, los conocimientos teóricos deben precaver la ignorancia; los prácticos, el pecado; los lógicos, desatar la lengua; y de los mecánicos se espera que alivien la miseria y faciliten al hombre su existencia. Gracias a las artes, el hombre consigue aquello de lo que no le ha dotado la naturaleza.

7. *Los escalones del arte.* Hugo sostenía que hay cuatro tipos de objetivos del arte que consisten en conseguir aquellas cosas que para el hombre son: necesarias, cómodas, adecuadas y hermosas [8]. Pero no todos estos fines son del mismo orden ni importancia. Al contrario, hay que distinguir cierta jerarquía entre ellos.

La primera meta del hombre es satisfacer sus necesidades vitales, por lo que parece cosas indispensables *(necesaria)*. Una vez satisfecha esta necesidad, surge una nueva: el hombre empieza a buscar la comodidad y produce cosas cómodas *(commoda)*. Cuando ya lo ha conseguido, trata de darles la forma más conveniente *(congrua)*, y, finalmente, desea hacerlas agradables *(grata)*: agradables en el uso, o agradables de contemplar. El hombre trata siempre de producir aquellas cosas que sirven para un fin, mas dichos fines son diversos, por lo cual la producción humana tiene cuatro escalones, naciendo de ella objetos *necessaria, commoda, congrua* y grata, como los llamó Hugo, en su terminología latina.

Desde el punto de vista de la estética, el más significaivo es este último escalón de las aspiraciones y producciones humanas, el de las cosas gratas. En una ocasión Hugo definió su concepto de *gratum* como lo que complace *(placet)*, y en otra como lo que no es útil *(ad usum habile non est)*, pero es agradable para ser contemplado *(ad spectandum delectabile)* [9]. También en ello advertía Hugo una meta de las actividades del hombre, actividades que tienden a la utilidad, pero que en su última etapa carecen de ella, lo que, aparentemente, es una inconsecuencia. Y citaba como ejemplo de aquellas cosas agradables pero desprovistas de utilidad —que el hombre persigue cuando ya se ha procurado cosas útiles—, ciertas clases de plantas y animales, de pájaros y peces. Pero las artes también producen obras semejantes, en las que sólo se trata de conseguir un agradable aspecto, como sucede en el caso de ciertas pinturas, telas y esculturas [10].

En su clasificación Hugo no distiguía las «bellas» artes, pero en cierto sentido se acercó a dicho concepto cuando separó aquel útlimo escalón en el que el arte servía para dar a las cosas un aspecto agradable. Sin embargo, según su teoría, todas las artes eran susceptibles de alcanzar ese escalón superior, de manera que todas podían ser «bellas». Así, si Hugo distinguió las «bellas» artes lo hizo como nivel destacable para toda su generalidad y no para un grupo separado. De ahí que al analizar cualquier arte emplease términos estéticos como *decens, gratum*, y *especies*. El hecho de que Hugo hubiera atribuido a la belleza una participación tan extensa en el arte se debe a que el filósofo tenía un concepto muy vasto de lo bello, representando una postura que podríamos calificar de «panartismo» y panesteticismo.

Pero además, en sus análisis, Hugo abordó también el problema de la relación entre arte y naturaleza, resolviendo a este respecto:

a) Que la naturaleza se guía por el instinto y las simples experiencias; mientras el arte obra conscientemente y se propone finalidades concretas.

b) Que la naturaleza da el origen, mientras que el arte continúa lo que la naturaleza ha iniciado: *omnes scientae prius erant in usu quam in arte.*

c) Que la naturaleza es —conforme a las tesis antiguas—, junto al ejercicio *(exercitium)* y el conocimiento *(disciplina)*, el tercer factor de todo arte, siendo con el talento del artista como la naturaleza participa del arte: *ingenium est vis quaedam naturaliter insita.*

Estas ideas de Hugo acerca de la relación entre arte y naturaleza fueron luego desarrolladas por Ricardo [11], otro canónigo del monasterio de San Víctor.

8. La belleza sensible y la simbólica. Las disquisiciones de Hugo sobre el arte y lo bello, insertadas en el *Didascalicon* son de carácter analítico y descriptivo, refiriéndose a la belleza empírica, perceptible por los sentidos.

Sin embargo las distintas evaluaciones de dicha belleza, realizadas en la Edad Media, eran muy divergentes. Así unos afirmaban que carecía de todo valor en comparación con la «invisible» pero «real» belleza divina. Otra concepción —heredada de Plotino— sostenía en cambio que la belleza visible tenía cierto valor por ser reflejo de la invisible. Había además quienes aseguraban que su valor consistía precisamente en ser símbolo de la invisible, habiendo incluso una tesis relativamente poco divulgada según la cual la belleza visible tenía valor por sí misma, independientemente de su relación con la invisible.

En principio Hugo representaba la tercera postura. La belleza visible era para él signo *(signum)* e imagen *(imago) de* la invisible; así creía que debía ser concebida figurada *(figurative)* y simbólicamente *(symbolice)* [12]. E insistía en que la verdadera belleza era la divina [13], mientras que el *decor creaturarum* era valioso porque constituía un reflejo *(simulacrum)* de Dios, ya que «el mundo era como un libro escrito por la mano de Dios» [14]. Pero, a pesar de ello, se ocupó de la bellaza de este mundo con un afán y conocimiento de causa poco comunes en los tiempos medios, como si estuviera dispuesto a adoptar aquella cuarta concepción y admitir que la belleza de este mundo es valiosa por sí misma.

No obstante, tampoco él pudo quedarse en una estética empírica y —como lo hicieron los demás pensadores de la época— elevó sobre ella una superestructura de carácter religioso y especulativo, combinando así las pautas marcadas por Cicerón con las de Seudo-Dionisio. En efecto la escolástica había abandonado la vieja concepción bílica, y en los tiempos de Hugo nadie afirmaba ya que la belleza fuera únicamente propiedad de la creación y no del Creador. En este sentido, otros eruditos del monasterio de San Víctor, como por ejemplo el poco conocido Achardus [15], descuidaron por completo la estética empírica para dedicarse exclusivamente a la religiosa-especulativa [a].

Hugo trató también el aspecto psicológico de la estética. Aunque no lo dijera expresamente, consideraba lo bello como objeto de contemplación, sólo que para él, como para los demás pensadores del siglo XII, dicho objeto tenía un concepto muy amplio [16]. Contraponiéndola al acto de pensar, que tenía un carácter preciso e investigador, la contemplación era entendida como acto que «se extiende a numerosas cosas incluso a todas» y, teniéndolas ocularmente delante, las abarca con su «clara mirada». Así concebida, la contemplación tenía varios niveles, desde los sentidos hasta la «inteligencia», que fue el nombre que los Victorianos dieron a la intuición inte-

[a] M. Th. d'Alverny, en: «Recherches de théologie ancienne et moderne», XXI, 1954-55, págs. 299 y ss.

lectual. Pero aun en el máximo grado de intensificación de la experiencia —la vivida frente a la belleza incluida— la inteligencia decía su lugar al éxtasis. Así, mientras que la contemplación corriente era —a su modo de ver— una capacidad propia de todos los hombres, el éxtasis *(exultatio)* era una experiencia excepcional, de carácter místico. E igual que la belleza (que en sus formas superiores era para Hugo una belleza simbólica), la contemplación, tenía un carácter místico en su nivel superior. Pero Hugo sólo llegó a esbozar aquella psicología mística, que fue detalladamante desarrollada por su discípulo, Ricardo de San Víctor.

9. Ricardo y su concepto de la contemplación de lo bello. Ricardo fue el segundo filósofo destacado de aquella congregación (m. 1173) y uno de los místicos más eminentes del medievo, pues mostrando menos interés que su maestro por la estética descriptiva, dedicó en cambio la mayor atención a la mística simbólica. «¿Qué es la forma de las cosas visibles si no una imagen de las invisibles?», se preguntaba Ricardo.

Este autor clasificó los objetivos que consideraba bellos de manera diferente que Hugo, haciendo más hincapié en el análisis del contenido. Así distinguió cosas hermosas *(res)*, acciones *(opera)* hermosas, y costumbres *(mores)* hermosas. Lo que gusta en las «cosas», dependería de las diversas materias: bronce, mármol, etc.; de los colores, de las formas, y de las restantes calidades sensibles. «Las acciones» de la naturaleza gustan del mismo modo que las humanas, y entre las «costumbres» las que más complacen son las pertenecientes al culto religioso y la liturgia. Pero a menudo gustan también las costumbres puramente humanas o las pompas seglares. Y además, tanto las cosas, las acciones como las costumbres humanas, tienen su bellelza formal y su belleza simbólica.

El problema a que Ricardo prestó mayor atención fueron las experiencias originales por lo bello que —a su modo de ver— tenían un carácter contemplativo. En su principal obra mística, *Beniamin Maior*, distingue seis tipos de contemplación [17]:

1. La contemplación imaginativa, que se realiza mediante la imaginación.
2. La imaginación, que se realiza mediante la razón.
3. La racional que se realiza mediante la imaginación.
4. La racional que se realiza mediante la razón.
5. La que aparece por encima de la razón, más no contra ella.
6. La que aparece por encima de la razón siéndole aparentemente contraria.

Así pues, dos clases de contemplación residen en la imaginación, dos en la razón y dos en la inteligencia. Los dos primeros grupos tienen relación con la experiencia estética en el sentido estricto del término, y son precisamente aquellas experiencias, relacionadas con las cosas visibles y corporales, las que indican su magnitud y diversidad, mostrando su hermosura y la gratificación que producen. Aun cuando tanto más hermoso sigue siendo el mundo espiritual a cualquier caso.

En otro capítulo de su obra Ricardo presenta otra jerarquización de las experiencias contemplativas [18]. En este caso, el primer escalón lo constituye la sencilla contemplación de la materia; el segundo, la contemplación estética de formas y colores; el tercero, la concentración en las calidades de los demás sentidos: en los sonidos, aromas y sabores mediante los cuales —igual que mediante los colores y las formas— penetra la mente en lo más hondo de la naturaleza. El cuarto escalón lo constituye la contemplación de las acciones y obras de la naturaleza; el quinto, la contemplación de las acciones y obras de los hombres, especialmente de las obras de arte; el sexto, la cognición de las instituciones humanas; y, finalmente, el séptimo, la cognición de las instituciones religiosas y la participación en las ceremonias, en las que convergen todas las calidades estéticas: las melodías de los cantos, los colores y las formas de los templos y ornamentos litúrgicos.

En el segundo nivel, la contemplación tiene un carácter propiamente estético; allí se convierte en objeto de contemplación todo el mundo de formas y colores visibles que ya Hugo había analizado. Pero también a otros niveles la contemplación de la que habló Ricardo no era sino una postura estética en aquella amplia interpretación del término, propia de la Edad Media.

En la contemplación de los escalones superiores distinguía Ricardo tres géneros cualitativos *(qualitates)* [19]: la «ampliación de la mente» alcanzable por las capacidades ordinarias del hombre; la «elevación de la mente», que exige un don especial, y el estado superior logrado en la fascinación y el éxtasis *(exultatio)*. En este último estado la mente sufre una transformación *(transfiguratio)*, sale fuera de sí misma y por encima de sí misma, «pierde memoria de las cosas presentes», se vuelve ajena a sí misma. Por aquella transformación llamó Ricardo a ese estado «enajenación» *(alienatio)*. El término lo tomó de la medicina, y fue el mismo que reaparecía en el sistema de Marx y se popularizaría en el siglo XX, pero ya en otro sentido, el de enajenación o alienación social, mientras que para el místico del siglo XII tenía un sentido psicológico, designando la enajenación con respecto a la personalidad ordinaria del hombre. La misma descripción de la experiencia reaparecerá en la estética del XX ya con otra denominación y sin el añadido del misticismo, para defirnir ahora la experiencia estética como eliminación de la personalidad y concentración en el objeto contemplado. Pero Ricardo suponía que en el estado de «alienación» —enajenación— el hombre contempla «la belleza suprema».

El pensador intentó describir dicha contemplación de la belleza en el estado místico (por ejemplo, en *Beniamin Maior*, IV, 15) [20], pero no debemos esperar demasiado de una descripción de algo que los mismos místicos creían imposible describir. No obstante, la actitud mística ante lo bello es demasiado típica de la Edad Media como para que la historia de la estética pudiera no reparar en ella. Aunque también es verdad que en el período clásico de la escolástica hubo pocas descripciones de esta índole, siendo más abundantes a finales del Medievo y ya en la época de la Contrarreforma.

10. Resumen. La estética de los Victorianos, la de Hugo, para ser más exactos, es el capítulo más importante de la estética del siglo XII, constando de dos elementos completamente distintos: el anaítico y el místico. El primero la acerca a los tratados técnicos de la teoría de artes, y el segundo a la estética de los cistercienses.

La parte analítica, la menos común en los siglos medios, dio frutos considerables: elaboró una clasificación de lo bello, subrayó su diversidad, formuló la tesis de que la belleza puede residir en las percepciones de todos los sentidos, separando al mismo tiempo la belleza visible de las restantes; elaboró una desarrollada jerarquización de las experiencias estéticas; realizó una clasificación de las artes; hizo una distinción entre artes principales y artes complementarias; advirtió que el origen de las artes estriba en las necesidades del hombre; hizo hincapié en los diversos objetivos del arte, desde la producción de cosas indispensables hasta las que sólo son gratas; formuló la tesis de que la producción de cosas de aspecto hermoso pertenece al nivel superior de las artes, y expresó la idea del panesteticismo y el «panartismo».

L. TEXTOS DE LOS VICTORIANOS

HUGO DE SAN VÍCTOR, *Expositio in Hierarch. Coelest.* II (P. L. 175, c. 949).

1. Non potest noster animus ad invisibilium ipsorum veritatem ascen-

LA BELLEZA VISIBLE Y LA INVISIBLE

1. Nuestro espíritu no puede alcanzar la verdad de las cosas invisibles, a no ser ilus-

dere, nisi per visibilium considerationem eruditus, ita videlicet, ut arbitretur visibiles formas esse imaginationes invisibilis pulchritudinis... Idcirco alia est pulchritudo visibilis et alia invisibilis naturae, quoniam illa simplex et uniformis est, ista autem multiplex et varia proportione conducta. Est tamen aliqua similitudo visibilis pulchritudinis ad invisibilem pulchritudinem, secundum aemulationem, quam invisibilis artifex ad utramque constituit, in qua quasi speculamina quaedam diversarum proportionum unam imaginem effingunt. Secundum hoc ergo a pulchritudine visibili ad invisibilem pulchritudinem mens humana convenienter excitata ascendit... Est enim hic species et forma, quae delectat visum; est suavitas odoris, quae reficit olfactum; est dulcedo saporis, quae infundit gustum; est lenitas corporum, quae fovet et blande excipit tactum. Illic autem species est virtus, et forma iustitia, dulcedo amor et odor desiderium; cantus vero gaudium et exsultatio.

trado por la observación de las visibles, de manera que juzgue que las formas visibles son imágenes de la belleza invisible... Así pues, una cosa es la belleza invisible y otra la de naturaleza invisible, pues la primera es sencilla y uniforme, y la segunda, compleja y variada. Sin embargo, existe cierta semejanza entre la belleza visible y la invisible, gracias a la imitación que el artífice de la invisible realizó entre ambas, en la cual, como en un espejo, de diversas proporciones se conforma una sola imagen. Por esta vía, pues, la mente humana, convenientemente impulsada, asciende de la belleza visible a la invisible... Aquí reside la hermosura y la forma que deleita la vista; la suavidad del olor, que reanima el olfato; la dulzura de sabor, que humedece el gusto; la delicadeza del cuerpo, que acaricia y acoge con dulzura el tacto. Allí, sin embargo, la hermosura es virtud y la forma justicia, la dulzura amor y el olor anhelo, y el canto es gozo y alegría.

HUGO DE SAN VÍCTOR,
Didascalicon, VII (P. L. 176, c. 812).

2. Decor creaturarum est in situ et modu et specie et qualitate. Situs est in compositione et ordine. Ordo est in loco et tempore et proprietate. Motus est quadripertitus, localis, naturalis, animalis, rationalis. Localis est ante et retro, dextrorsum et sinistrorsum, sursum et deorsum et circum. Naturalis est incremento et decremento. Animalis est in sensibus et appetitibus. Rationalis est in factis et consiliis. Species est forma visibilis, quae oculo discernitur, sicut colores et figurae corporum. Qualitas est proprietas interior, quae ceteris sensibus percipitur, ut melos in sono auditu aurium, dulcor in sapore gustu faucium, fragrantia in odore olfactu narium, lenitas in corpore tactu manuum.

CUATRO FUENTES DE BELLEZA

2. La belleza de la creación depende de la situación, el movimiento, el aspecto y la calidad. La situación depende de la composición y el orden. El orden depende del lugar, el tiempo y la cualidad. El movimiento es de cuatro tipos: local, natural animal y racional. El movimiento local consiste en desplazarse adelante y atrás, a derecha e izquierda, arriba y abajo y alrededor; el natural depende del incremento y la disminución; el animal aparece en pensamientos y deseos; el racional, en actos y decisiones. El aspecto es la forma visible que distinguen los ojos, como el color o la silueta de los cuerpos. La calidad es una cualidad interior, percibida por otros sentidos, como la melodía del sonido captada por el oído, la dulzura del sabor degustada por la garganta, el aroma aprehendido por la nariz, o la suavidad del cuerpo palpada con las manos.

HUGO DE SAN VÍCTOR,
Didascalicon, II, 13 (P. L. 176, c. 821).

3. Tam multa sunt harmoniae genera, ut ea nec cogitatus percurrere, nec sermo facile explicare possit, quae tamen cuncta auditui serviunt et ad ejus delicias creata sunt, sic est de olfactu. Habent thymiamata odorem suum, habent unguenta odorem suum, habent rosaria odorem suum, habent rubeta prata, tesqua, nemora, flores odorem suum, et cuncta quae suavem praestant fragrantiam et dulces spirant odores, olfactui serviunt, et in ejus delicias creata sunt.

MULTIPLICIDAD DE ARMONÍAS

3. Hay tantas clases de armonías, que no es posible recorrerlas con el pensamiento, ni fácil explicarlas con palabras, y, sin embargo, todas ellas causan placer al oído y han sido creadas para su deleite, así como para el olfato. Tiene el incienso su olor, tienen los perfumes su olor, tiene la rosaleda su olor, tienen los zarzales, los prados, los lugares agrestes, los bosques y las flores su olor, y todos ellos, que ofrecen una suave fragancia y exhalan un dulce aroma, causan placer al olfato y fueron creados para su deleite.

HUGO DE SAN VÍCTOR,
Didascalicon, II, 13 (P. L. 176, c. 821).

4. Visum pascit pulchritudo colorum, suavitas cantilenae demulcet auditum, fragrantia odoris olfactum, dulcedo saporis gustum, aptitudo corporis tactum.

4. La belleza de los colores recrea la vista, la dulzura de la melodía agrada al oído, la fragancia del olor al olfato, el placer del sabor al gusto, y la proporción del cuerpo al tacto.

HUGO DE SAN VÍCTOR,
Didascalicon, VII (P. L. 176, c. 819).

5. Figurae... rerum multis modis apparent mirabiles: ex magnitudine... ex parvitate; aliquando quia rarae, aliquando quia pulchrae, aliquando quia convenienter ineptae; aliquando quia in multis una, aliquando quia in uno diversa.

DIVERSIDAD DE LO BELLO

5. Las formas de las cosas causan admiración de diversas maneras: por su magnitud o su parvedad; a veces por ser poco corrientes, a veces por ser bellas, y en otras ocasiones por ser convenientemente feas; a veces por formar unidad en la multiplicidad, o, en ocasiones, por su diversidad en la unidad.

HUGO DE SAN VÍCTOR,
Didascalicon, II (P. L. 176, c. 571).

6. Ars dici potest scientia, quae artis praeceptis regulisque consistit... Vel ars dici potest quando aliquid verisimile atque opinabile tractatur. Disciplina, quando de iis, quae aliter se habere non possunt, veris disputationibus aliquid disseritur. Vel ars dici potest, quae fit in subjecta materia et explicatur per operationem, ut architectura.

DEFINICIONES DEL ARTE

6. Puede decirse que el arte es un saber compuesto de preceptos y reglas... O bien puede hablarse de arte cuando se trata algo verosímil y fundado en conjeturas; de ciencia, cuando se razona con argumentos reales sobre lo que no puede suceder de otra manera. También puede decirse que es arte lo que se realiza en material moldeable y se desarrolla a través de la acción, como la arquitectura.

HUGO DE SAN VÍCTOR,
Didascalicon, II (P. L. 176, c. 745).

7. Omnium autem humanarum actionum seu studiorum, quae sapientia moderantur, finis et intentio ad hoc spectare debet: ut vel naturae nostrae reparetur integritas vel defectuum, quibus praesens subjacet vita, temperetur necessitas.

EL OBJETIVO DEL ARTE

7. Ahora bien, el fin y objetivo de todas las acciones o estudios humanos, limitados por la sabiduría, debe ser aspirar a esto: o recobrar la pureza de nuestra naturaleza, o suavizar los inevitables defectos a los que está sometida esta vida.

HUGO DE SAN VÍCTOR,
Didascalicon, VII (P. L. 176, c. 813).

8. Utilitas creaturarum constat in *grato* et *apto* et *commodo* et *necessario*. Gratum est quod placet, aptum quod convenit, commodum quod prodest, necessarium sine quo quid esse non potest.

COSAS HERMOSAS, ADECUADAS, CÓMODAS Y NECESARIAS

8. El interés de la creación reside en lo hermoso, adecuado, cómodo y necesario. Es hermoso lo que agrada, adecuado lo que conviene, cómodo lo que es útil, y necesario aquello sin lo cual algo no puede existir.

HUGO DE SAN VÍCTOR,
Didascalicon, VII (P. L. 176, c. 822).

9. Gratum est eiusmodi, quod ad usum quidem habile non est, et tamen ad spectandum delectabile qualia sunt fortasse quaedam herbarum genera et bestiarum, volucrum quoque et piscium et quaevis similia.

NO UTILIDAD, SINO BELLEZA

9. De esta manera, es bello lo que no es útil, pero es agradable para la vista, como pueden ser algunas clases de plantas y animales, de pájaros y peces y cosas semejantes.

HUGO DE SAN VÍCTOR,
Didascalicon, II (P. L. 176, c. 820) «De iis, quae quia pulchra sunt, mirabilia».

10. Quarumdam rerum figurationem miramur, quia speciale quodam decorae sunt est convenienter coaptatae, ita ut ipsa dispositio operis quodammodo innuere videatur specialem sibi adhibitam diligentiam Conditoris.

«COSAS QUE CAUSAN ADMIRACIÓN POR SU BELLEZA»

10. Admiramos la forma de ciertas cosas porque están adornadas de un modo especial y convenientemente armonizadas, de manera que la composición de la obra parece reflejar de algún modo el especial cuidado que el Creador puso en ella.

RICARDO DE SAN VÍCTOR,
Beniamin Maior, II, 5 (P. L. 196, c. 83).

11. Alia est enim operatio naturae etque alia operatio industriae. Operationem naturae facile deprehendere possumus, ut in graminibus, arboribus,

RELACIÓN ENTRE LA NATURALEZA Y EL ARTE

11. En efecto, una cosa es la acción de la naturaleza, y otra la acción del arte. Podemos distinguir fácilmente la acción de la naturaleza en las plantas, los árboles, los animales...

animalibus... Opus artificiale, opus videlicet industriae consideratur, ut in celaturis, in picturis, in scriptura, in agricultura et in caeteris operibus artificialibus, in quibus omnibus innumera invenimus, pro quibus divini muneris dignitatem digne mirari et venerari debeamus. Opus itaque naturale et opus artificiale quia sibi invicem cooperantur quasi a latere sibi altrinsecus iunguntur et sibi invicem mutua contemplatione copulantur... Certum siquidem est quia ex naturali operatione opus industriae initium sumit, consistit et convalescit et operatio naturalis ex industria proficit, ut melior sit.

La obra artificial, considerada obra de arte, en las esculturas, pinturas, la escritura, la agricultura y las restantes obras artísticas, en todas las cuales encontramos innumerables razones para admirar y venerar la dignidad de la labor divina. Así pues, la obra natural y la obra artística, al operar en mutua colaboración, están unidas por ambos lados y se enlazan entre sí en mutua contemplación... Por tanto, es cierto que la obra artística tiene su origen, se apoya y se desarrolla en la obra natural, y la obra natural se sirve del arte para ser mejor.

HUGO DE SAN VÍCTOR,
In Hierach. Coelest. (P. L. 175, c. 954).

12. Omnia visibilia...symbolice, id est figurative tradita, sunt proposita ad invisibilium significationem et declarationem... signa sunt invisibilium et imagines eorum, que in excellenti et incomprehensibili Divinitatis natura supra omnem intelligentiam subsistunt.

LOS SÍMBOLOS

12. Todas las cosas visibles se presentan como símbolos, de decir, como imágenes, para reflejar y manifestar las invisibles... Son señales e imágenes de las cosas invisibles, que subsisten en la excelsa e infinita naturaleza de Dios, por encima de todo entendimiento.

HUGO DE SAN VÍCTOR,
Didascalicon, VII (P. L. 176, c. 815).

13. Per pulchritudinem rerum conditarum quaeramus pulchrum illud, pulchrorum omnium pulcherrimum; quod tam mirabile et ineffabile est, ut ad ipsum omnis pulchritudo transitoria, etsi vera est, comparabilis esse non possit.

LA BELLEZA MÁS BELLA

13. A través de la belleza de la creación buscamos la belleza más bella de todas; y ésta es tan maravillosa e inefable, que no se le puede comparar ninguna belleza pasajera, aunque sea auténtica.

HUGO DE SAN VÍCTOR,
Didascalicon, VII (P. L. 176, c. 814).

14. Universus enim mundus... sensibilis quasi quidam liber est scriptus digito Dei... et singulae creaturae quasi figurae quaedam sunt, non humano placito inventae, sed divino arbitrio institutae ad manifestandam invisibilium Dei sapientiam.

LA BELLEZA SUPRAHUMANA DEL MUNDO

14. En efecto, todo el mundo sensible es como un libro escrito de la mano de Dios... y cada criatura es como una imagen, no inventada por voluntad humana, sino creada por la inteligencia divina para manifestar la sabiduría de Dios sobre las cosas invisibles.

ACHARDUS DE SAN VÍCTOR, *De Trinitate*, L. I, c. 6 (manuscrito elaborado por M. Th. d'Alverny).

15. Si quid immensa est pulchritudo, sine eo nihil potest pulchrum esse. Quare etsi non determinata pulchritudine impossibiliter est quid pulchrum esse, ipsa igitur est aut nihil pulchrum, sed nec alibi quidem nisi in Deo, sed nec aliud nisi Deus ipse potest esse, a quo pulchrum est quicquid pulchrum est, et sine quo nihil pulchrum esse potest.

TODA LA BELLEZA PROVIENE DE DIOS

15. Si la belleza es algo infinito, nada puede ser bello fuera de Él. Pues aunque no es imposible que algo de belleza limitada sea bello, resulta, en efecto, que nada puede ser bello en otro ser sino en Dios, ni ninguna otra cosa sino Dios mismo, gracias al cual es bello todo lo bello, y sin el cual nada puede ser bello.

HUGO DE SAN VÍCTOR, *De modo dicendi et meditandi* (Martène-Durand, V, c. 887).

16. Tres sunt animae rationalis visiones: cogitatio, meditatio et contemplatio... Contemplatio est perspicax et liber animi intuitus in res perspiciendas usquequaque diffusas. Inter meditationem et contemplationem hoc interesse videtur, quod meditatio semper est de rebus a nostra intelligentia occultis, contemplatio vero de rebus vel secundum suam naturam vel secundum capacitatem nostram manifestis; et quod meditatio semper circa unum aliquid rimandum occupatur, contemplatio autem ad multa vel etiam ad universa comprehendenda diffunditur... Contemplatio est vivacitas illa intelligentiae, quae cuncta in palam habens manifesta visione comprehendit, et ita quodammodo id quod meditatio quaerit, contemplatio possidet... In meditatione est sollicitudo, in speculatione admiratio, in contemplatione dulcedo.

LA CONTEMPLACION

16. Tres son las facultades del alma racional: inteligencia, pensamiento y contemplación... La contemplación es la intuición perspicaz y libre del espíritu para percibir incluso las cosas más dilatadas. El pensamiento y la contemplación se diferencian, al parecer, en que el pensamiento se ocupa siempre de las cosas ocultas a nuestra inteligencia, y la contemplación, por su parte, de las cosas evidentes por su naturaleza o por nuestra capacidad; además, el pensamiento siempre se centra en indagar una sola cosa, mientras que la contemplación se extiende a numerosas cosas o incluso a todas... La contemplación es la fuerza vital de la inteligencia, que, teniendo todo ante la vista, lo abarca con clara mirada, y así, en cierto modo, la contemplación posee aquello a lo que aspira el pensamiento... En el pensamiento está la inquietud, en la inteligencia la admiración, y en la contemplación la belleza.

RICARDO DE SAN VÍCTOR, *Beniamin Maior*, I, 6 (P. L. 196, c. 70).

17. Sex autem sunt contemplationum genera a se et inter se omnino divisa. Primum itaque est in imaginatione et secundum solam imaginationem. Secundum est in imagina-

SEIS TIPOS DE CONTEMPLACION

17. Ahora bien, existen seis tipos de contemplación, claramente separados entre sí y unos de otros. El primero está en la imaginación y sólo mediante la imaginación. El segundo en la imaginación, mediante la razón.

tione secundum rationem. Tertium est in ratione secundum imaginationem. Quartum est in ratione et secundum rationem. Quintum est supra, sed non praeter rationem. Sextum supra rationem et videtur esse praeter rationem. Duo itaque sunt in imaginatione, duo in ratione, duo in intelligentia.

In imaginatione contemplatio nostra tunc procul dubio versatur, quando rerum istarum visibilium forma et imago in considerationem adducitur, cum obstupescentes attendimus et attendentes obstupescimus, corporalia ista, quae sensu corporeo haurimus, quam sint multa, quam magna, quam diversa, quam pulchra vel jucunda et in his omnibus creatricis illius superessentiae potentiam, sapientiam, munificentiam mirando veneramur et venerando miramur.

El tercero en la razón, mediante la imaginación. El cuarto en la razón y mediante la razón. El quinto por encima de la razón, pero no en contra de ella. El sexto por encima de la razón y, según parece, en contra de ella.

En la imaginación, nuestra contemplación se aleja de la duda, cuando la forma e imagen de estas cosas visibles se lleva a consideración, cuando admiramos observamos y observando miramos cuán numerosas son las cosas corporales que percibimos con un sentido corporal, cuán grandes, cuán diversas, cuán hermosas o agradables, y en todas estas creaciones veneramos con admiración y admiramos con veneración la fuerza de aquél que está por encima de todo, su sabiduría y su generosidad.

RICARDO DE SAN VÍCTOR,

Beniamin Maior, II, 6 (P. L. 196, c. 84).

18. Totum itaque hoc primum contemplationis genus recte quidem in septem gradus distinguere possumus. Primus namque consistit in illa admiratione rerum, quae surgit ex consideratione materiae. Secundus autem gradus consistit in illa admiratione rerum, quae surgit ex consideratione formae. Tertius vero consistit in illa rerum admiratione, quam gignit consideratio naturae. Quartus autem huius contemplationis gradus versatur in consideratione et admiratione operum circa operationem naturae. Quintus nihilominus versatur in consideratione operum, sed secundum operationem industriae. Sextus vero gradus constat in considerandis et admirandis institutionibus humanis. Septimus denum subsistit in considerandis et admirandis institutionibus divinis.

SIETE ESCALONES DE CONTEMPLACION

18. Así pues, podemos distinguir bien en todo este primer tipo de contemplación siete grados. El primero consiste en la admiración por las cosas, originada en la consideración de su materia. El segundo grado consiste en la admiración por las cosas, originada en la consideración de su forma. El tercero consiste en la admiración por las cosas, originada en la consideración de su naturaleza. El cuarto grado de esta contemplación se refiere a la consideración y admiración de acciones y obras de la naturaleza. El quinto también se refiere a la consideración de obras, pero las debidas a la acción del arte. El sexto grado consiste en la consideración y admiración de las instituciones humanas. Finalmente, el séptimo se apoya en la consideración y admiración de las instituciones divinas.

RICARDO DE SAN VÍCTOR,
Beniamin Maior, V, 2 y 5 (P. L. 196, c. 169 y 174).

19. Tribus autem modis, ut mihi videtur, contemplationis qualitas variatur. Modo enim agitur mentis dilatatione, modo mentis sublevatione, aliquando autem mentis alienatione. Mentis dilatio est quando animi acies latius expanditur et vehementius acuitur, modum tamen humanae industriae nullatenus supergreditur. Mentis sublevatio est quando intelligentiae vivacitas divinitus irradiata humanae industriae metas transcendit nec tamen in mentis alienationem transit... Mentis alienatio est quando praesentium memoria menti excidit et in peregrinum quemdam et humanae industriae invium animi statum divinae operationis transfiguratione transit. Hos tres contemplationis modos experiuntur, qui usque ad summam ejusmodi gratiae arcem sublevari merentur. Primus surgit ex industria humana, tertius ex sola gratia divina, medius autem ex utriusque permissione.

(5) ...Tribus autem de causis ut mihi videtur, in mentis alienationem adducimus... prae magnitudine devotionis, modo prae magnitudine admirationis, modo vero prae magnitudine exsultationis... Magnitudine admirationis anima humana supra semetipsam ducitur quando divino lumine irradiata, et in summae pulchritudinis admiratione suspensa... ut super semetipsam rapta, in sublimia elevatur. Magnitudine jucunditatis, et exsultationis mens humana a seipsa alienatur.

ALIENATIO

19. Ahora bien, la naturaleza de la contemplación, en mi opinión, es de tres tipos diferentes, ya que puede producirse en la ampliación de la mente, o en la elevación de la mente, o, en ocasiones, en la enajenación de la mente. La ampliación de la mente ocurre cuando la fuerza del espíritu se extiende ampliamente y se aviva con más energía, pero no sobrepasa en absoluto la medida del ingenio humano. La elevación de la mente ocurre cuando la fuerza vital de la inteligencia, iluminada por la divinidad, trasciende los límites del ingenio humano, pero no llega a la enajenación de la mente... La enajenación de la mente ocurre cuando ésta pierde memoria del presente y pasa a un estado de ánimo ajeno e inaccesible para el ingenio humano, por la transformación de la acción divina. Experimentan estos tres tipos de contemplación quienes merecen elevarse de este modo a la cima más alta de la gracia. El primero nace del ingenio humano, el tercero de la gracia divina, y el intermedio, del paso entre ambos.

(5)... Ahora bien, por tres causas, según creo, llegamos a la enajenación de la mente...: por la magnitud de la devoción, por la magnitud de la admiración, o por la magnitud del éxtasis... La magnitud de la admiración conduce el alma humana por encima de sí misma cuando, iluminada por la luz divina y extasiada en la admiración de la suprema belleza, como arrastrada fuera de sí misma, se eleva hacia lo sublime. Por la magnitud de la alegría y del éxtasis, la mente humana se vuelve ajena a sí misma.

RICARDO DE SAN VÍCTOR,
Beniamin Maior, IV, 15 (P. L. 196, c. 153).

20. Auditur per memoriam, videtur per intelligentiam, deosculatur per affectum, amplectitur per applausum. Auditur per recordationem, videtur per admirationem, deosculatur per dilectionem, amplexatur per delectationem. Vel si hoc melius placet,

LA ESTÉTICA MÍSTICA

20. Se escucha a través de la memoria, se ve a través de la inteligencia, se besa a través del cariño, se abraza a través del aplauso. Se escucha a través del recuerdo, se ve a través de la admiración, se besa a través del amor, se abraza a través del deleite. O, si se prefiere; se escucha a través de la revelación, se ve

auditur per revelationem, videtur per contemplationem, deosculatur per devotionem, astringitur ad dulcedinis suae infusionem. Auditur per revelationem, donec, voce eius paulatim invalescente, tota perstrepentium tumultuatio sopiatur, solaque ipsius vox audiatur, donec omnis illa tandem tumultuantium turba dispareat solusque cum sola remaneat, et solum sola per contemplationem aspiciat. Videtur per contemplationem, donec ad insolitae visionis aspectum pulchritudinisque admirationem paulatim anima incalescat, magis magisque inardescat et tandem aliquando tota incandescat, donec ad veram puritatem internamque pulchritudinem tota reformetur.

a través de la contemplación, se besa a través de la devoción, se estrecha para fundirse en su dulzura. Se escucha a través de la revelación hasta que, al fin, al crecer su voz paulatinamente, toda la multitud vociferante enmudece y sólo se oye su voz, hasta que finalmente toda la turba desordenada desaparece, y permanece sólo ella, y sólo ella alcanza la contemplación. Se ve a través de la contemplación, hasta que finalmente el alma entra en calor paulatinamente ante la aparición de la insólita visión y la admiración de la belleza, y se inflama más y más y, en ocasiones, se abrasa entera, hasta que finalmente se reforma toda ella ante la verdadera pureza y la belleza interior.

8. La estética de la escuela de Chartres y de otras escuelas del siglo XII

1. Las tres escuelas. En aquel período de florecimiento del arte de escribir y de las letras que fue el siglo XII, hubo varios centros de estudios, sobre todo en suelo francés. Allí, aparte del cisterciense Clairvaux y el monasterio de San Víctor de París, existió un tercer centro importante, la escuela de Chartres. Los estudiosos de este último centro, junto a la teología y la filosofía, cultivaron también las ciencias naturales y humanísticas.

La interrelación entre los tres centros la definió muy acertadamente De Bruyne, quien afirmó que para el hombre medieval había tres formas de ver la belleza del mundo: con los ojos corporales, a los que deleitan directamente las formas visibles; con los ojos del hombre que vive la vida espiritual, dispuesto a descubrir en la belleza del mundo analogías y significados espirituales; y con los ojos del estudioso, que mira la belleza a través de conceptos científicos.

El primero de estos criterios corresponde a la filosofía de Hugo de San Víctor, y San Bernardo representa el segundo, mientras que la tercera postura fue típica —según De Bruyne— de los científicos de Chartres.

Sin embargo en dicha escuela no se hicieron estudios detallados sobre el arte o la belleza. Las investigaciones empíricas allí realizadas no concernían a lo bello por ser considerado éste un tema metafísico y no científico. Los estudiosos de este centro no concebían la belleza de manera puramente visual —como lo había hecho Hugo—, ni tampoco tuvieron un concepto alegórico de ella, como fue el caso de los cistercienses. La belleza no sería entonces puramente visual, residiendo sin embargo en las cosas mismas y no en el más allá, como sostenía su tesis, independiente de la victoriana y la cisterciense. La estética de Hugo fue pues empírica, religiosa la de los cistercienses, y metafísica la de los científicos de Chartres.

2. La escuela de Chartres. En la vida científica de aquel centro el papel preponderante perteneció a Gilbert de la Porreé (llamado a la latina «Porretanus»), futuro obispo de Poitiers (m. 1154). Juan de Salisbury, futuro obispo de Chartres (n.

h. 1110 - m. 1180) y Adelardo de Bath acentuaron el carácter humanístico de los estudios de la escuela, cuyas opiniones filosóficas y estéticas fueron compartidas por algunos pensadores ajenos a su ámbito, como Alano de Lille (Alanus ab Insulis, h. 1128-1202), filósofo y poeta, quien expresó los conceptos chartrienses de lo bello de manera poética.

3. *Los presupuestos platónicos.* La metafísica de los científicos de Chartres era platónica, por lo que atribuía a la belleza una posición destacada, entendiéndola según dicha tradición. Igual que en el siglo IX, gracias a la obra de Erígena, la estética retomaba el pensamiento de Plotino, y luego en el siglo XIII se volvería a la doctrina aristotélica, en el XII la escuela de Chartres hizo renacer las ideas de Platón [a] asumiéndolas directamente, y no, como lo hicieran muchos pensadores medievales, a través de San Agustín.

Del sistema platónico pueden derivarse diversas estéticas: la idealista, según la cual sólo la Idea es verdaderamente bella, o la espiritualista que dice que verdaderamente bello sólo lo es el espíritu. Los estudiosos de Chartres, empero, extrajeron otra conclusión, la matemática, cuya tesis principal afirmaba que verdaderamente bella sólo es la proporción.

Esa estética, iniciada en la Edad Media por San Agustín y Boecio, era de origen pitagórico, pero Platón la incluyó en su sistema. En el *Timeo* los científicos del siglo XII encontraron el aserto de que el mundo ha sido construido por el Creador matemáticamente, y que la ley de la creación es la de las proporciones. Y si es así, la belleza constituye un atributo del mundo, y la cosmología debe adoptar el punto de vista estético. Fue ésta una tesis perfectamente compatible con el *Génesis* y con el *Libro de la Sabiduría.*

4. *Las tesis estéticas.* Partiendo de presupuestos platónicos, tanto los científicos de Chartres como otros pensadores cercanos a ellos, como por ejemplo Alano, afirmaban:

1. Que el mundo está construido conforme a reglas matemáticas de las que emana su belleza.

2. Que Dios debe ser concebido como artista en el sentido antiguo y medieval, es decir, como el que obra conforme a reglas fijas y determinadas; así lo concebían como el arquitecto que «ha construido el real palacio del mundo de admirable belleza» [1].

3. Por tanto, las categorías fundamentales en su concepción del mundo fueron la armonía y la concordia. Pero también la forman, la figura, la medida, el número y la unión [2]. En una apóstrofe a la naturaleza Alano la llama orden, método, régimen y regla por un lado, y luz, esplendor, belleza y forma, por otro [3]. Y fue ésta la razón por la que aquellos científicos apreciaban la belleza del mundo por sí misma, y no por el hecho de ser símbolo de otra belleza más perfecta y trascendente.

4. En consecuencia entendían el mundo a semejanza de una obra de arte: no como un cuadro cuajado de colores o una escultura que parece viva, sino a semejanza de las artes sujetas a rígidas reglas, como la música o la arquitectura.

5. Estos autores, en su cosmología, separaron la creación misma del mundo *(creatio)* de la posterior ornamentación *(exornatio)* realizada por Dios. E identificaban a Dios tanto con el arquitecto como con el platero que labra minuciosamente su obra.

6. Además, asumiendo de Platón sus principios espiritualistas, concebían el mundo como totalidad acabada, como un ser vivo, en lo que advertían otra causa de su belleza.

---

[a] O.v. Simson, op. cit.

7. Por fin, la culminación de la creación era para ellos el hombre, y no sólo en el sentido antiguo de que el ser humano es la creación más perfecta y por tanto la más hermosa de todos, sino también en el sentido de que el hombre era el único capaz de advertir y valorar la belleza del mundo.

5. *Relación entre el platonismo y el arte gótico.* La doctrina estética de los científicos de Chartres concernía principalmente a la naturaleza, pero influyó también en su interpretación de las artes, entendiéndolas también a la manera platónica, aunque sin el desprecio que Platón había mostrado por las artes representativas, pero insistiendo especialmente en el culto platónico a las artes matemáticas. Por ello, si en el arte existe verdadera belleza, esta sería la belleza de la proporción. Su doctrina asignaba al arte una finalidad de gran magnitud: realizar la belleza eterna que está presente en el mundo.

Pero además fue ésta una doctrina que no se quedó en la esfera de lo teórico sino que contribuyó a la formación del arte gótico como tal. Así no fue ninguna casualidad que la primera construcción clásicamente gótica se erigiera justamente en Chartres. El obispo Gotfredo, que levantó aquella catedral, era en efecto partidario de la filosofía platónica. En este sentido, los historiadores de la arquitectura coinciden en afirmar que todos los detalles de la catedral de Chartres son resultado de cálculos precisos, no habiendo ni uno solo que haya sido concebido como puro adorno, lo cual coincide plenamente con la estética de la escuela. Es verdad que desde sus comienzos la arquitectura medieval se sirvió de la geometría, pero al principio sus intenciones eran más bien técnicas y tan sólo con el gótico cobraron un carácter evidentemente estético.

Se suelen presentar la escolástica y el gótico como dos fenómenos paralelos, como dos aspectos —científico y artístico— de una misma actitud propia del siglo XII, pero además de dicho paralelismo existe entre ellos cierta interdependencia: la escolástica, y en particular su estética, fue una de las causas del entonces naciente arte gótico. Y no sólo los obispos y abades que patrocinaron aquel arte eran personas cultas, sino que también los arquitectos obtuvieron en sus escuelas cierta formación filosófica y estética; asi era natural que el platonismo chartriense se revelase en el arte de la época. Pero esto no ocurre sólo con la escuela chartriense, sino también con las otras escuelas del siglo XII, el platonismo espiritualista de San Bernardo y el místico de los victorianos. Así Enrique, obispo de Sens, y Suger, abad de St. Denis, que levantaron las otras dos primeras catedrales góticas, estuvieron estrechamente vinculados con San Bernardo.

6. *Dos bandos.* El platonismo era el lazo que unía la escuela de Chartres con los cistercienses, pero todo lo demás los separaba. Y fueron precisamente aquellos conceptos divergentes los que imprimieron su huella en sus posturas respectivas ante el arte. Lo característico de las ideas de San Bernardo y de sus discípulos cistercienses fue no sólo el platonismo sino también el ascetismo, ajeno en cambio a los científicos de Chartres. El ascetismo conducía a posturas moralistas frente al arte y al mundo, mientras que la escuela de Chartres se inclinaba hacia posicioines estéticas.

En este aspecto, la escuela de Chartres y la cisterciense pertenecían a dos bandos opuestos. Entre sus estudiosos se pueden distinguir dos grupos, conforme su actitud ante las *profanae novitates:* el encabezado por Bernardo de Clairvaux las combatía, mientras que el otro las propagaba.

El grupo de partidarios de la cultura profana fue, en el siglo XII, bastante numeroso. Ya a comienzos de la centuria se mostraron muy activos los científicos que, junto a la teología, cultivaron también las ciencias profanas, entre ellos, dos monjes benedictinos, Guibert de Nogent (Novigento; 1054-1124) y Conrado de Hirsau, quien compiló un curso de ciencias profanas llamado *Didascalon.* Con ello el interés

por las ciencias profanas se intensificó a mediados del siglo, tanto en Chartres como en el monasterio de San Víctor y, hasta cierto punto, también en la escuela de Abelardo.

Varios lazos unen a los representantes de esta tendencia y las obras por ellos compuestas. Robert de Melun (m. 1167), uno de los pensadores más eminentes del siglo XII, fue discípulo de Hugo, pero había recogido también ciertas ideas de Abelardo. Clarembaldus, achidiácono de Arrás y comentador de Boecio, estudió tanto en Chartres como con Hugo de San Víctor. El *Isagoge in theologiam*, un trabajo anónimo escrito entre los años 1148 y 1152, surge de la escuela de Abelardo, pero contiene capítulos enteros copiados de Hugo. Otra obra anónima, las *Sententiae divinitatis*, también recoge conceptos de ambas escuelas.

7. Una estética marginal. Se podría esperar que el bando de orientación laica daría mayor importancia a los problemas de la belleza y el arte. Efectivamente, aquellas cuestiones figuraban en su programa. Juan de Salisbury habló de las tres hijas de la Idea, llamándolas, al estilo antiguo, Filosofía, Filología y Filokalía. A esta última —el amor por lo bello— la situó junto al amor por la literatura y la sabiduría, mas este programa nunca llegó a realizarse. Los representantes de esta corriente admiraban el arte y la belleza, pero no los estudiaron científicamente, de modo que sólo Hugo se dedicó a investigarlos.

La filosofía platónica de este bando ofrecía, empero, posibilidades de realizar una profunda reflexión estética. Por mencionar al menos un ejemplo, citaremos a los estudiosos de Chartres, como Gilbert de la Porrée quienes, siguiendo los modelos antiguos, hicieron una clara distinción entre valores absolutos y relativos [4]. El mayor mérito de estas escuelas estriba, sin embargo, en acuñar determinados conceptos lógicos y metafísicos aplicables también en el campo de la estética. Con ello nos referimos a conceptos como unidad, armonía, proporción, número, forma y figura, idea e imaginación, naturaleza y arte, imagen *(imago)* e imitación *(imitatio)*. Las escuelas del siglo XII trataron estos conceptos desde un punto de vista metafísico o lógico, pero la estética también sacó partido de ello, especialmente en el caso de términos tales como «arte» o «forma».

8. La forma y la figura. La Edad Media conservó el antiguo concepto de forma, es decir, entendiéndola como esencia metafísica de las cosas. No es pues de extrañar que la relacionase —como sabemos por San Isidro— con la naturaleza. Pero en el siglo XII la situación ya era distinta: Conrado de Hirsau contrapuso la forma a la naturaleza arguyendo que ésta constituye «una cualidad interior» de las cosas, y la forma en cambio su «disposición exterior» [5]. También Clarembaldo definió la forma como «composición de partes en los seres materiales» [6], lo cual indica que el significado del término empezó a transformarse desde el sentido aristotélico hacia el moderno, desde el metafísico hacia el exterior, concerniente al aspecto sensible de las cosas y por tanto más útil para la estética; desde el viejo sentido de «la esencia de las cosas» hacia el renovado del «aspecto exterior de las cosas». Si su primera acepción era aprovechable para la estética, tanto más lo fue la segunda. La concepción antigua no cayó, sin embargo, en desuso. Así en las *Sententiae divinitas* se distinguen, a modo de compromiso, dos clases de formas: la «causal», que constituye la causa interior de las cualidades de las cosas» y la «visible» que revela exteriormente a esta primera [7]. La distinción realizada por Gilbert de la Porrée fue aún más detallada, ya que el pensador discernió cuatro acepciones de «forma», de las cuales una la limitaba al aspecto exterior de las cosas, identificándola con el concepto de «figura» [8].

Este último era un término más reciente y menos ambiguo, que designaba el aspecto exterior de las cosas. Abelardo la definía en calidad de composición, subra-

yando que puede significar tanto la composición de los objetos de la naturaleza como la de las obras de arte que los representan [9]. Pero este término tampoco se libró de una cierta ambivalencia y designando unas veces el aspecto exterior de las cosas en su totalidad, y otras sólo la disposición de las partes en el mismo. En cuanto a la *Isagoge in philosophiam* distinguía en el concepto de forma la figura y el color [10].

Pero lo más importante para la estética fue el que se asociara la forma con la belleza. Así en las *Sententiae* podemos leer que la materia no tiene forma *(informe)*, pero que tampoco está desprovista de ella por completo *(carens forma)*, sino que carece de la belleza y el orden [11] que se vinculan con la forma. Robert de Melun expresó esta idea con más claridad diciendo que hasta la deformidad constituye cierta clase de forma, porque se llama deforme alguna cosa no por carecer de la misma, sino por no estar hermosamente formada [12].

La asociación del concepto de la forma con el de lo bello se convirtió en un fenómeno corriente. Uguccio de Pisa, decretalista y filólogo, en su diccionario etimológico *Magnae derivationes* definió la forma como «belleza» o «bella disposición» *(pulchra dispositio)*.

El siglo XII constituyó pues un momento crucial en la evolución del antiguo concepto metafísico de «forma» hacia su nueva acepción estética. Pero esta evolución se realizó dentro de los marcos del concepto tradicional de lo bello, que seguía definiéndose como «disposición elegante del cuerpo unida a un color agradable» (Bartolomeo Anglico) [13].

Lo anterior no significa que el siglo XII haya pasado a posiciones formalistas o que haya abandonado las meditaciones teológicas sobre lo bello. Así lo testimonian las obras de Achardus, de Ricardo de San Víctor o de Robert de Melum, quien sostenía que por el camino de lo bello uno asciende hacia Dios y que la belleza es una prueba de su omnipotencia. Asimismo, era de carácter teológico-estético la tesis de Guibert de Nogent, quien sostenía que era bello todo lo instituido eternamente por Dios [14]. Y también Alexandre Nechkam tenía «el arte, la razón, el orden y la belleza» por manifestación de la sabiduría divina, que con ellos «divierte, crea, ordena y adorna» [15], uniendo, de manera muy moderna, en una tesis teológica, el arte con el orden y la belleza con el juego y creación.

9. El arte. En los siglos medios, el concepto de arte se intelectualizó tanto que sólo las ciencias teóricas cabían dentro de él y sólo ellas eran consideradas como artes verdaderas. Mas, en el siglo XII, se volvió a interpretar el arte como una actividad práctica o, cuando menos, se hacía distinción entre las artes prácticas y las teóricas. Así Clarembaldo de Arrás afirmaba que las artes teóricas eran un conocimiento *(contemplatio*, para ser más exactos) de reglas y principios, y las prácticas, una habilidad de obrar conforme a ellos [16]. Esta tesis significa que sin dejar de entender las artes como una teoría, se tenía la práctica, la acción, por una esfera aparte, acercándose de este modo al antiguo punto de partida. Domingo Gundisalvo repetiría más tarde esta afirmación diciendo que el arte teórico consiste en la cognición y el práctico en la acción, en la ejecución de la obra [17], llamando a la primera *ars intrinsecus* y *ars extrinsecus* a la segunda. Esta distinción la tomó de los árabes, de Avicena, pero en realidad la idea era mucho más antigua: ya Cicerón había hablado de ella, y la Edad Media la conocía gracias a Boecio. El mismo Gundisalvo definió al «artista» de acuerdo con la interpretación práctica del arte, es decir, como el que actúa sobre la materia empleando herramientas [18]. En el siglo XII, el arte era así concebido, asociado a nociones como representación, belleza, libertad, idea y verdad. En resumen, en la época descrita:

a) Se volvió a unir el concepto de arte al de representación, discutiéndose acer-

ca de la «imagen» y la «imitación» realizadas por el artista. Según una definición de Juan de Salisbury, la imagen es lo «que nació por imitación» [19].

b) Se empezaron a vincular los conceptos del arte y de lo bello. Así en los *Carmina Cantabrigensia* encontramos la combinación —tan frecuente en los tiempos modernos y tan poco corriente en la antigüedad y en el medievo— de los términos arte y belleza en la fórmula *ars pulchra* [a].

c) En lo que concierne a las artes liberales, escribió Juan de Salisbury que se las denominaba de este modo porque exigían del hombre la libertad de la mente [20], vinculándolas de este modo con la libertad interior del ser humano y no con su condición de hombre libre.

d) Además llegó a ser natural que el concepto de idea se asociara al de arte, y al cabo de poco tiempo Jacobo de Viterbo, *doctor inventivus,* se preguntaría en sus *Quodlibeta:* cuando el artista crea con la idea, ¿es la relación entre la idea y el producto del arte una relación de carácter real? [21] La pregunta está formulada escolásticamente, pero su sentido es de lo más moderno, ya que en ella se trata del problema de si sobre las características de una obra de arte decide la idea según la cual el artista realiza su obra. Es decir, la pregunta era si junto a los factores objetivos, que eran de interés exclusivo para la teoría tradicional antigua y media del arte, influyen también en la obra de arte factores subjetivos.

e) Por último, los textos de la época parecen indicar que por entonces se estaba forjando el concepto de verdad artística, siendo cada vez menos frecuentes las antes tan repetidas opiniones de que las artes como la pintura son una invención, una ilusión o una falsedad. Así Alano de Lila dijo que la pintura «convierte las ficciones en verdad» [22].

10. Asimismo, pertenecen al grupo de conceptos que cristalizaron en el siglo XII, siendo válidos para la estética, los de carácter psicológico como *imaginatio* y *contemplatio,* usados, sobre todo, por cistercienses y victorianos. Estos conceptos fueron primero definidos genéricamente, y después se aplicaron al campo de la estética. Los escritores del siglo XII empleaban ya el concepto de cóntemplación en un sentido muy parecido al que se usaría en la estética moderna, pero no se daban aún cuenta de que éste era un término propio y específico de dicha disciplina.

Resumiendo, podemos constatar que los pensadores del siglo XII, aunque no se ocuparan directamente de la estética, cultivando otras disciplinas, contribuyeron a la formación de algunos conceptos fundamentales como los de forma, arte o contemplación.

M. TEXTOS DE LA ESCUELA DE CHARTRES Y DE OTRAS ESCUELAS DEL SIGLO XII

ALANO DE LILLE, *De planctu naturae.*

1. Deus tamquam mundi elegans architectus, tamquam aureae fabricae faber aurarius, velut stupendi artificii artificiosi artifex, tamquam admirandi operis operarius opifex, mundialis regiae admirabilem speciem fabricavit.

DIOS-ARTISTA

1. Dios, como distinguido arquitecto del mundo, como cincelador de la forja áurea, como artífice del maravilloso trabajo artístico, como obrero autor de la admirable obra, construyó el real palacio del mundo de admirable belleza.

[a] *Carmina Cantabrigensia,* ed. K. Strecker, en: *Monumenta Germaniae Historica,* n.º 12, p. 37.

ALANO DE LILLE, *Anticlaudianus* (P. L. 210, c 504).

2. Forma, figura, modus, numerus, junctura decenter membris aptatur et debita numera solvit. Sic sibi respondent concordi pace ligata membra, quod in nullo discors junctura videtur.

LA FORMA

2. La forma, la figura, la medida, el número y la unión se adaptan convenientemente a los miembros y cumplen los números precisos. Así se corresponden entre sí los miembros enlazados en correcta armonía, pues en ninguno se aprecia una unión discordante.

ALANO DE LILLE, *De planctu naturae.*

3. Pax, amor, virtus, regimen, [potestas,
ordo, lex, finis, via, dux, origo,
vita, lux, splendor, species, figura,
regula mundi.
Quae tuis mundum moderas habenis,
cuncta concordi stabilita nodo
nectis et pacis glutino maritas
coelica terris.

LA BELLEZA DE LA NATURALEZA

3. Paz, amor, virtud, timón, poder, orden, ley, fin, camino, guía, origen, vida, luz, esplendor, belleza, forma, regla del mundo. Tú que gobiernas el mundo con tus riendas, atas con el nudo de la concordia todas las fuerzas estables y unes cielo y tierra con el lazo de la armonía.

GILBERT DE LA PORRÉE, *In Boëthii,* De Hebdomad (ed. N. M. Haning, IX p. 206).

4. Bonum duobus modis dicitur: uno quidem secundum se, altero vero secundum usum, qui ex eo quod secundum se bonum dicitur, alii provenit. Ideoque illud absolute..., hoc vero non absolute sed quadam ad alium cujus ex illo bono usus provenit comparatione.

LA BELLEZA ABSOLUTA Y RELATIVA

4. Se dice que la belleza es de dos clases: una por sí misma, y otra por la práctica. Ésta procede de aquélla que se dice que es belleza por sí misma: por lo tanto, aquélla es absoluta..., mientras que ésta no es absoluta, sino por comparación con la primera, de cuya práctica procede.

CONRADO DE HIRSAU (ed. RBC Huyghens, coll. Latomus, XVII).

5. Porro rerum cognitio circa duo versatur, id est formam et naturam; forma est in exteriori dispositione, natura in interiori qualitate, sed forma rerum aut numero consideratur, ad quem pertinet arithmetica, aut in proportione, ad quam pertinet musica, aut in dimensione, ad quam pertinet geometria, aut in motu, ad quem pertinet astronomia; ad interiorem vero naturam phisica spectat.

RELACIÓN ENTRE LA FORMA Y LA NATURALEZA

5. Pues bien, el conocimiento de las cosas abarca dos aspectos: la forma y la naturaleza; la forma constituye la disposición exterior, y la naturaleza, la cualidad interior. La forma de las cosas se observa en el número (al cual se refiere la aritmética), o en la armonía (a la cual se refiere la música), o en la dimensión (a la cual se refiere la geometría), o en el movimiento (al cual se refiere la astronomía); a la naturaleza interior, por su parte, aspira la física.

CLAREMBALDUS DE ARRÁS, *Expositio super librum Bethii De Trinitate* (ed. W. Jansen, p. 91).

6. Partium conveniens compositio in eis (rebus quae materia sunt) forma est.

EL CONCEPTO DE LA FORMA

6. La forma es la composición adecuada de las partes en los seres materiales.

SENTENTIAE DIVINATIS, *tract. I, De Creatione mundi, I* (ed. B. Geyer, p. 101).

7. Forma alia causalis, alia visibilis. Causalis est vis insita et natura rei attributa, secundum quam haec illa fieri possunt, ut haec terrae haec vis attributa est, ut herbam ex ea producere posset. Visibilis forma est, quando ea, quae causaliter et invisibiliter latebant, visibiliter producuntur.

7. Existe una forma «causal» y otra «visible». La causal es la fuerza interior y la naturaleza asignada al objeto, mediante la cual puede producirse la forma visible, del mismo modo que a la tierra se le asigna una fuerza determinada para que pueda nacer hierba de ella. La forma es visible cuando lo que se ocultaba invisiblemente en la causalidad se revela visiblemente.

GILBERT DE LA PORRÉE, *In Boethii de Trinitate* (ed. Basril. 1570, p. 1138).

8. Forma multipliciter dicitur... Dicitur etiam forma quod est corporum figura.

8. Se dice que hay múltiples formas... Se dice también que la forma es la figura de los cuerpos.

ABELARDO, *Logica «ingredientibus»* El concepto de figura (ed. B. Geyer, p. 236).

EL CONCEPTO DE LA FIGURA

9. Sunt qui figuram vocant compositionem corporis facti ad representationem sicut compositionem statuae quae Achillem representat.

9. Algunos llaman «figura» a la composición del cuerpo que es objeto de representación, como la composición de la estatua que representa a Aquiles.

ISAGOGE THEOLOGIAM (ed. Landgraf, p. 239).

10. Speciem dicimus visibilem formam. Haec figuras et colores continet.

10. Decimos que la forma es el aspecto visible, que se compone de figuras y colores.

SENTENTIAE DIVINITATIS, *Tract. I, De creatione mundi,* I, 4 (ed. Geyer, p. 13).

LA FORMA Y LA DEFORMIDAD

11. Creata est (materia) informis, non ex toto carens forma, sed ad comparationem sequentis pulchritudinis et ordinis.

11. La materia fue creada sin forma, pero no carece por completo de ella, sino de belleza y orden, que están vinculados a la forma.

ROBERT DE MELUN, *Sententiae,* I, 1, 20 (ed. R. Martin, III, I, p. 22).

12. Et ipsa informitas est quaedam forma. Non enim aliquid idcirco informe dicitur, quod omni careat forma; sed quia pulchre formatum non est.

12. También la deformidad constituye un tipo de forma. En efecto, se dice que algo es deforme no porque carezca de forma, sino porque no está hermosamente formado.

BARTOLOME ANGLICO, *De propietatibus rerum,* 19, 7 (ed. Francfort, 1601, p. 1149).

13. Pulchritudo est elegans corporis habitudo cum coloris suavitate.

EL CONCEPTO DE LA BELLEZA

13. La belleza consiste en la disposición elegante del cuerpo, unida a un color agradable.

GUIBERT DE NOGENT (de Novigento), *De vita sua,* 2 (P. L. 156, c. 840).

14. Et certe quamvis momentanea pulchritudo sit sanguinum instabilitate vertibilis, secundum consuetum imaginarii boni modum, bona negari non potest. Si enim quidquid aeternaliter a Deo institutum est, pulchrum est. Omne illud quod temporaliter speciosum est, aeternae illius speciei quasi speculum est.

LA BELLEZA ETERNA MANIFESTADA EN LA BELLEZA TEMPORAL

14. Y realmente, aunque debido a la inestabilidad de la vida la belleza temporal sea cambiante, no se puede negar que es buena, según la medida habitual del bien imaginario. Si algo ha sido instituido eternamente por Dios, es bello. Toda belleza temporal es el reflejo de la belleza eterna.

ALEXANDRE NECKHAM, *De laudibus divinae sapientiae,* 297 (ed. Wright, p. 426).

15. Summi Sapientia Patris Singula disponens ars, noys, ordo, decor singula componens, ludit, creat, ordinat, ornat.

EL ARTE, LA RAZÓN, EL ORDEN Y LA BELLEZA

15. La Sabiduría del Padre Supremo, manifestándose y disponiendo el arte, la razón, el orden y la belleza, divierte, crea, ordena y adorna.

CLAREMBALDUS DE ARRÁS, *Expositio super librum Boethii de Trinitate* (ed. Jansen, p. 27).

16. In artibus ceteris liberalibus sive etiam mechanicis theorica nil aliud est quam contemplatio rationum et regularum per quas ex singulis artibus operandum est. Practica vero scientia operandi est secundum praecuntium regularum atque rationum perceptionem.

LAS ARTES PRÁCTICAS Y TEÓRICAS

16. Entre las restantes artes liberales o incluso mecánicas, la teórica no es otra cosa que el conocimiento de principios y reglas con los cuales se procede en cada una de las artes. La práctica es la habilidad de obrar conforme a las reglas prescritas y la observación de los principios.

DOMINGO GUNDISALVO, *De divisione philosophiae,* 4, 2 (ed. Baur, 52).

17. Cum omnis ars dividatur in theoricam et practicam, quoniam vel habetur in sola cognitione mentis, et est theorica, vel in exercitio operis, et est practica.

17. Todo el arte se divide en teoría y práctica, puesto que consiste o en el conocimiento intelectual —arte teórica—, o bien en la ejecución de la obra —arte práctica.

DOMINGO GUNDISALVO, *De divisione philosophiae,* 4, 2 (ed. Baur, 52).

18. Artifex est, qui agit in materiam per instrumentum secundum artem.

EL CONCEPTO DE ARTISTA

18. El artista es el que trabaja la materia artísticamente con herramientas.

JUAN DE SALISBURY, *Metalogicon,* III, 8 (ed. C. Webb, p. 148).

19. Imago est cuius generatio per imitationem fit.

EL CONCEPTO DE LA IMAGEN

19. La imagen es lo que nace por imitación.

JUAN DE SALISBURY, *Metalogicon,* I, 12 (ed. C. Webb, 31)

20. Sic et liberales (artes) dictae sunt, vel ex eo quod antiqui liberos suos his procurabant institui: vel ab hoc quod querunt hominis libertatem, ut curis liber sapientiae vacat, et sepissime liberant a curis his, quarum participium sapientia non admittit.

EL ARTE Y LA LIBERTAD

20. *Así, son llamadas también artes liberales,* ya porque los antiguos procuraban enseñar con ellas a sus hijos, ya porque exigen la libertad del hombre, al consagrarse éste libremente y con esfuerzo a la sabiduría, y con frecuencia le liberan de las preocupaciones, cuya participación no admite la sabiduría.

JACOBO DE VITERBO, *Quodlib.,* III, 15 (ed. P. Glorieux, II, 145)

21. Utrum respectus ideae per quam artifex creatur ad ipsum artificatum quod per ideam producitur ab artifice sit respectus realis?

RELACIÓN ENTRE LA IDEA Y LA OBRA DE ARTE

21. ¿Es la relación entre la idea, a través de la cual crea el artista, y la obra de arte, que el artista produce a través de la idea, una relación real?

ALANO DE LILLE, *Anticlaudianus,* I, 4 (P. L. 210, c. 491)

22. O nova picturae miracula! Transit ad esse quod nihil esse potest! Picturaque simia veri arte nova ludens, in res umbracula rerum vertit, et in verum mendacia singula mutat.

LA VERDAD EN EL ARTE

22. ¡Oh, nuevo milagro de la pintura! ¡Pasa a ser lo que no puede ser nada! Y la pintura, jugando a imitar la verdad con un nuevo arte, transforma en seres las sombras de estos, y convierte en verdad todas las ficciones.

9. Los comienzos de la estética escolástica

1. La estética escolástica. El propósito de los escolásticos fue el de comprender a Dios y al mundo, la naturaleza y el hombre, la cognición y la acción, en un solo sistema compatible con los principios cristianos. Y ya en el siglo XII se emprendió la realización de esta tarea genuinamente conceptual sin alcanzar, empero, todas sus posibles ramificaciones. Así, especialmente hemos de señalar que no se logró la elaboración de una estética escolástica, pues no fue escolástica la estética de los cistercienses, en la que los factores místicos predominaron sobre los conceptuales, ni la estética de los Victorianos en la que prevalecían los elementos descriptivos.

La estética escolástica fue pues obra del siglo XIII aún siendo una obra marginal, porque los escolásticos, más que por las cuestiones estéticas, se encontraban absorbidos por los problemas teológicos, ontológicos y lógicos. Ninguno de los escolásticos destacados de aquella centuria pensaba consagrarse verdaderamente a la estética, aunque todos se dedicaron a ella en cierto grado. Así sus *Summas,* que prácticamente abordaban todos los problemas, en los capítulos dedicados a Dios y al mundo no podían eludir el problema de lo bello. Y mientras que en otras disciplinas los escolásticos desencadenaron polémicas encarnizadas, en cuanto a la estética sus ideas coincidían, lo que prueba que esta ciencia no era parte primordial de su interés.

Las primeras ideas de los escolásticos concernientes a la estética nacieron en el segundo cuarto del siglo XIII. De las dos grandes órdenes religiosas que en aquel entonces llevaban la voz cantante en los estudios científicos, los primeros en ocuparse de la estética fueron los franciscanos. Esta situación se debió, en gran medida, a la personalidad del fundador de la orden, San Francisco, cuyas posturas no sólo eran morales sino que incluían un factor estético.

En esta orden se produjo una *Summa,* atribuida al primer doctor franciscano, Alejandro de Hales y titulada *Summa fratis Alexandri* que en parte fue obra de su discípulo Juan de la Rochele (m. 1245) y en parte, de otro miembro de la orden. Esta suma comprende un capítulo dedicado a la estética que se titula *De creatura secundum qualitatem seu de pulchritudine creati.*

En el mismo período se pronunciaron sobre temas estéticos Guillermo de Auvernia, obispo de París (m. 1249), autor de un tratado *De bono et malo* [a] y el teólogo Guillermo de Auxerre, autor de una *Summa* llamada «áurea». Como ambos autores pertenecían a la misma generación que los primeros estéticos franciscanos y los problemas planteados por ellos eran parecidos, sus conceptos pueden presentarse, en conjunto, como la primera postura de la escolástica medieval.

En primer término, sus reflexiones acerca de lo bello no se limitaron —como había sido el caso de San Bernardo— a recalcar la superioridad de la belleza espiritual y los peligros que acarrea la belleza corporal, ni tampoco a realizar una clasificación de las artes y experiencias estéticas, —como lo había hecho Hugo de San Víctor— sino que en este caso ya se plantearon los problemas fundamentales, como la definición de lo bello, los rasgos esenciales de la belleza, la relación entre lo bello y el ser, el problema de si la belleza es un valor objetivo o relativo con respecto al sujeto y cómo es reconocida por el sujeto; es decir, cuestiones genuinamente filosóficas. En la *Summa Alexandri* concretamente, se tratan los problemas básicos de lo bello: ¿Qué es la belleza? ¿En qué difiere de conceptos afines (especialmente de aptitud)? ¿A qué cosas corresponde? ¿Qué factores contribuyen a la belleza del mundo? ¿Qué contribuye a lo bello?, y otros concomitantes [25].

---

[a] Dom H. Poullon, *La beauté, propriété transcendante chez les scolastiques,* 1220-1270, en «Archives d'histoire doctrinales et littéraire du Moyen Age», XI, 1946, p. 263 y siguientes.

2. *Las autoridades y las fuentes.* Los escolásticos, al construir su sistema, recurrieron a las autoridades filosóficas y religiosas. En el campo de la estética, empero, aquellas autoridades fallaban: las ideas estéticas de la *Sagrada Escritura* y de los Padres de la Iglesia eran muy escasas, mientras que las tesis estéticas de filósofos como Platón o Atistóteles eran, en él siglo XIII, generalmente desconocidas. No obstante, a través de San Basilio y San Agustín, habían penetrado en el pensamiento medieval las ideas platónicas, mientras el Seudo-Dionisio daba a conocer las neoplatónicas. Especialmente la obra de este último fue una fuente de inspiración estética para los escolásticos: *De divinis nominibus* no sólo ofrecía una oportunidad de plantear los problemas estéticos sino que casi obligaba a los comentaristas a que lo hicieran.

Sin embargo, se ignoraba la totalidad del sistema de Plotino, y de Platón se conocía exclusivamente el *Timeo,* obra que sólo presenta uno de los aspectos de su doctrina estética. Se conocía parcialmente a Cicerón, pero sus ideas no convencían a los escolásticos. Como vemos, las nociones que tenían los pensadores de la época sobre el acervo estético antiguo eran fragmentarias y «de segunda mano» provenientes de las reinterpretaciones. No obstante les sirvieron de punto de partida, como elemento de apoyo para formular de nuevo los problemas esenciales de esta ciencia.

La Edad Media conoció en escasa medida las tesis estéticas de Aristóteles, y especialmente su *Poética* la conoció tarde, podríamos decir que a destiempo. Las vicisitudes de dicho tratado fueron las siguientes: [a] Del olvido en que había caído ya en la antigüedad lo sacaron primero los sirios Ishaq ibn Husayn lo tradujo a su idioma en el siglo IX. En el X, la *Poética* fue traducida al árabe [b], haciendo el gran Averroes ya en el XII un resumen de la obra. Pero todo ello era inaccesible para los estudiosos occidentales. El resumen de Averroes fue traducido al latín en el siglo XIII por Herman el Alemán. Circularon entonces algunas copias de su traducción, sin que llegasen por lo visto a manos adecuadas, con lo que la obra no ejerció influencia alguna en la estética de los escolásticos. La primera traducción completa del tratado de Aristóteles fue la hecha por Guillermo Moerbecke en 1278 [c], es decir, con posterioridad a la muerte de Tomás de Aquino; demasiado tarde en consecuencia, porque los conceptos escolásticos de lo bello y del arte ya habían sido establecidos, y el interés por esta disciplina había decaído. Pero no sólo los filósofos escolásticos de los siglos XIII y XIV desconocieron la *Poética* de Aristóteles; también Dante, Bocaccio y probablemente Petrarca ignoraron la obra. Y sólo con la traducción de G. Valla, realizada en 1498, se convirtió el tratado en la obra más popular e influyente de la historia de la estética.

Suele considerarse la época medieval como una época dominada por el aristotelismo y los tiempos modernos en cambio como la era del antiaristotelismo, mientras que en lo que concierne a la poética y, en términos más generales, a la estética, la Edad Media prácticamente desconocía a Aristóteles [d] y los tiempos modernos, durante mucho tiempo, lo siguieron fielmente, prestándole la mayor de las atenciones. Por otro lado, también es cierto que en el medievo, al conocer las otras obras del Estagirita, supo deducir de ellas los conceptos estéticos del filósofo o, al menos, permitió que pasaran a su estética el método y el espíritu filosófico aristotélicos.

---

[a] Aristóteles Latinus, XXXIII: *De arte poetica,* Guillermo de Moerbeke intérprete, ed. E. Valmigli, revis. Ae. Franceschii et L. Minio-Paluello, 1953.

[b] J. Tkatsch, *Die arabische Übersetzung der Poetik,* Viena, 1928-32.

[c] L. Minio-Paluello, *Guglielmo di Moerbeke traduttore della «Poetica» di Aristotele* (1278), en: «Rivista di Filosofía Neoscolastica», 1947.

[d] E. Lobel, *The Medieval latin Poetics,* en: «Proceedings of the British Academy», XVII, 1931. Ae. Franceschini, *La poetica di Aristotele nel secolo XVIII, en: Atti R. Instit. Veneto XCIV, II, 1934/35.*

3. *Definición de lo bello.* Lo más característico de la escolástica fue el planteamiento metodológico de sus designios comenzando pues desde el principio con la definición de lo bello. Así lo formuló Guillermo de Auverghe, diciendo que es bello lo que gusta por sí mismo *(per se ipsum placet)* [1]. Esta misma idea la expresó también en otros términos, sosteniendo que es bello lo que deleita a la mente *(animum delectat)* y lo que la atrae *(ad amorem sui allicit).*

La definición persentada en la *Summa Alexandri* era parecida: es bello lo que es suceptible de gustar cuando es percibido, o es bello lo que contiene cualidades agradables de contemplar. [13]

Lo característico de aquellas definiciones es el concebir la belleza como relación entre el sujeto y el objeto, como capacidad del objeto para gustar y atraer al sujeto. Esta «relacionización» de lo bello no fue un concepto inesperado ni original, pues ya lo había mencionado San Basilio. Señalado por la primera generación de los escolásticos, pasó sin embargo inadvertido para sus sucesores, y tan sólo Santo Tomás de Aquino volvió a resucitarlo.

La definición de los escolásticos, determinando lo bello en relación al sujeto, introducían el factor subjetivo, lo que no significa que tuvieran la belleza por un fenómeno puramente subjetivo. Para los escolásticos, lo bello constaba de dos factores: el subjetivo y el objetivo y, conforme a ello, lo analizaban en dos aspectos, el objetivo y el psicológico.

Además, en sus estudios, los escolásticos no se limitaron a la belleza corpórea; dieron también gran importancia a la la belleza espiritual, por lo que tuvieron que adoptar una definición muy amplia de lo bello. La distinción entre aquellas dos clases de belleza.—la corpórea y la espiritual—, es decir, entre la exterior y la interior, la sensible y la inteligible, ya la habían realizado los filósofos antiguos, quienes (salvo Platón y los platónicos) no prestaron tanta atención como los pensadores medievales a la belleza espiritual, interior e intelectual.

Estos últimos no abrigaban duda alguna respecto a la jerarquía de valores entre la belleza corpórea y la espiritual. En efecto, sólo la espiritual era para ellos verdaderamente importante [14], creyendo que sólo por ella era estimable la belleza. Vacilaban, en cambio, al precisar cuál de las dos conocemos mejor y más directamente. Guillermo de Auvergne sostenía que lo primario era la belleza corpórea, porque —según argumentaba— si entendemos por lo bello la belleza espiritual «es porque la comparamos con la belleza exterior y visible» [2]. Por otro lado, afirmaba, la belleza espiritual «no la juzgamos exterior sino interiormente», y hasta la belleza exterior es evaluada según su «conveniencia» que es una de las cualidades morales.

4. *El carácter objetivo y condicional de lo bello.* No obstante la «relacionización» de lo bello comprendida en su definición, los escolásticos tenían dicho concepto por una cualidad objetiva de las cosas bellas, considerando que reconocemos como bellas las formas o acciones hermosas porque nos gustan, y que para que nos gusten ellas mismas deben poseer determinadas cualidades. Algunas acciones son pues, al decir de Guillermo, hermosas y adecuadas «indudablemente y en su esencia» *(indubitabiliter et essentialiter);* y dado que la belleza es su esencia y calidad *(essentia et quidditas),* por su naturaleza complacen a nuestra visión interior. Otro tanto ocurriría con la belleza corpórea: algunos colores, formas y disposiciones de las partes son hermosos en su esencia y naturaleza, es decir, que complacen por su naturaleza. Decir que algunas cosas «gustan por sí mismas» *(per se ipsum), ex essentia placent,* [3] o que gustan «por su naturaleza»: *natum est placere,* fue la fórmula medieval que resumía la idea de objetividad de lo bello. Los escolásticos la introdujeron incluso en su definición: «llamamos bello para la vista lo que por su naturaleza y por sí mismo deleita la vista de los observadores», escribió Guillermo. O, en

otros términos, es bello lo que tiene que gustar. Si nuestra afición por una cosa carece de este requisito, no hay en ella belleza, sino sólo una afición subjetiva. El carácter objetivo de las cosas se revela especialmente al compararlas con los útiles: lo bello depende de las cualidades de las cosas y su utilidad, de aquello a lo que sirven, aseguraba la *Suma Alexandri,* citando a San Isidoro. Y lo que concierne a lo bello atañe también, y en el mismo grado, a su opuesto: la fealdad. «Llamamos feo lo que por sí mismo causa aversión y repugna a nuestro espíritu».

A todo lo anterior, ponía Guillermo una restricción fundamental: lo bello, a pesar de ser objetivo, esencial y natural, opera sólo en ciertas condiciones; si éstas no se cumplen, lo bello no nos gusta. «El rojo, en sí mismo, es hermoso y decide sobre la belleza, pero cuando se encuentra en aquella parte del ojo que debería ser blanca, lo afea. Lo que en sí mismo es bello y bueno se convierte en feo en un sujeto inapropiado. Por ejemplo, el color verde, aunque es bonito en sí mismo, se convierte en feo en un objeto para el que no es adecuado» [4]. Lo mismo ocurre con las formas: «en sí mismo, el ojo es hermoso y bello, y con su belleza adorna el rostro humano, pero sólo cuando se halla en el lugar que le corresponde. Si se hallara en el lugar de la oreja o en medio de la cara, es decir, en un sitio inadecuado, afearía el rostro». [5]

Lo mismo se refiere también a la belleza espiritual o moral: es hermoso poseer, por ejemplo, inteligencia y educación, pero cuando las tenga un hombre depravado, no harán sino intensificar la desfiguración *(auget deturpationem subiecti)* que le caracteriza.

Así pues, ciertos colores, formas o cualidades intelectuales son objetivamente bellos, pero sólo cuando aparecen en un conjunto adecuado; de lo contrario, pierden su belleza. «Las cosas bellas por sí mismas, con relación a ciertas otras cosas, o en combinación con otras cosas, o como componentes de otras cosas, se vuelven feas» [6].

La fealdad aparece cuando las cosas toman una forma inapropiada. «Hablamos de fealdad por oposición a la belleza» dice Guillermo. «La fealdad aparece en dos casos: cuando existe algo indebido o cuando falta lo debido. Sería feo si alguien tuviera tres ojos, pero es igual de feo cuando tiene sólo uno. En el primer caso, sería feo porque tendría algo indebido, y en el segundo, porque no tendría lo debido» [7].

5. *La esencia de lo bello.* La definición que interpretaba la belleza como lo apropiado al gusto, y como aquello que no puede disgustar, hizo surgir una serie de preguntas: ¿En qué consiste lo bello? ¿Cuáles son las cualidades de las cosas bellas? ¿Qué cualidades causan que las cosas gusten y tengan que gustar?

Las respuestas de los filósofos clásicos, que los escolásticos llegaron a conocer a través de San Agustín, Boecio y San Isidoro, trababan la belleza como cierta relación concebida de dos maneras: como relación entre las partes de las cosas, o como relación entre la cosa y su finalidad. Es decir, una de las tesis presumía que una cosa es bella cuando entre sus partes se da una relación armoniosa, y la otra sostenía que la cosa es bella cuando es conveniente, correspondiendo a su finalidad, a su objetivo, y a su naturaleza *(conveniens, aptum, decorum).*

Guillermo de Auvergne sostenía, concretamente, esta segunda interpretación de lo bello, subrayando que la belleza sólo era concebible en un objeto adecuado *(in subiecto decenti)* y dispuesto en su debido lugar *(in loco debito).* Pero también decía que «la belleza en sí misma o bien es la forma y la localización, o bien el color, o bien lo uno y lo otro, o lo uno en comparación con lo otro»; de modo que la belleza también consiste en una relación entre las partes de las cosas, ya que estriba en la forma.

Pero fueron sobre todo los franciscanos, los autores de la *Summa Alexandri,* quienes se atuvieron a esta tesis de que lo bello consiste en una relación entre las partes [15], tesis antigua, aportada a la estética cristiana por San Agustín. Así la *Sum-*

ma afirmaba que *pulchra est res, quando tenet modum et speciem et ordinem* [17]. Era está una definición idéntica a la de San Agustín: deciden sobre la belleza *modus, species* y *ordo.*

La *Summa* del siglo XIII no hacía más que repetir fielmente la idea de San Agustín, citando los mismos elementos, aunque en forma adjetivada, y sosteniendo que las cosas son bellas cuando son *moderata, speciosa* y *ordinata.* Aunque los tres términos eran más bien ambiguos y polivalentes, parece que según el modo de entenderlos los franciscanos del siglo XIII, *modus* correspondía a la medida, *species* a la forma, y *ordo* al orden, por lo que la fórmula de fray Alejandro, traducida a nuestro lenguaje, equivaldría a decir que es bello lo que tiene medida, forma y orden.

El *modus* es determinado en la *Summa Alexandrii* como lo *quo res limitatur* [16]: lo que limita y encierra las cosas, lo que las delimita exteriormente y, por tanto, armoniza interiormente. El *ordo* se define como aquello *quo res ad aliud ordinatur,* o sea, lo que relaciona las cosas con las demás, lo que las armoniza con su ámbito. Y, finalmente, la *species* queda definida como aquello *quo res distinguitur,* es decir, como una cualidad particular de cada cosa que la distingue de las demás.

La medida, la forma y el orden constituían, además para los autores de la *Summa Alexandri* cualidades universales de las cosas, sin las cuales sería imposible concebir el mundo *(res non possunt intelligi sine modo, specie et ordine),* cualidades que se manifiestan con mayor evidencia en el mundo exterior *(in corporabilis),* pero que aparecen también en el interior *(in spiritualibus)* [18]. Así pues, se hallan en cada cosa, existiendo tanto en las cosas bellas como en las feas. Son además cualidades sujetas a gradación —parece que es así como hay que entender el texto de la *Summa*— por lo que tanto más bellas son las cosas cuanto más *(quanto magis)* medida, forma y orden contienen [19].

Los franciscanos tomaron la teoría de la «medida, forma y orden» del pensamiento agustiniano y del *Libro de la Sabiduría,* más su auténtica fuente era la tesis griega según la cual la belleza consistía en la armonía de las partes.

Por un lado, los franciscanos asumieron aquella tesis, pero por otro, polemizaron con ella, y su argumentación fue de lo más natural para teólogos y moralistas. Así sostenían que esta tesis no era aplicable a la belleza moral. ¿Querrá esto decir que se contradecían? Creemos que no, porque la concepción antigua de lo bello en cuanto armonía de las partes tenía dos versiones. La primera, la pitagórica, que fue más rígida y de carácter cuantitativo, y la posterior, que fue más flexible y cualitativa, popularizada por los estoicos y Cicerón e introducida en la estética cristiana por San Agustín. Consecuentemente, los franciscanos del siglo XIII polemizaron con la variante cuantitativa, que no englobaba la belleza moral, mientras que la cualitativa llegó a ser fundamental para su estética.

6. *La forma (species).* De las tres cualidades de lo bello -medida, forma y orden— la más importante para la *Summa Alexandri* fue la forma *(species)* [20]. No en vano el adjetivo *speciosus* fue y sigue siendo usado como sinónimo de *pulcher* (bello, hermoso). Pero al hablar de la «forma» los autores que tanta importancia atribuían a la belleza del alma, no se referían exclusivamente a la forma exterior.

La voz *species* tenía en latin dos significados. En el lenguaje corriente designaba el aspecto exterior, sensible de las cosas, mientras que en la lógica significaba el contenido conceptual, o sea, no sensible, de las cosas. La *Suma* hace mención justamente de aquel doble sentido: «*Species* tiene dos significados: por un lado significa «el rasgo distintivo de las cosas» *(quo res distinguitur)* y por otro, «lo que hace que las cosas deleiten y parezcan agradables *(quo res placet et accepta est)* [16]». Así pues, el término *species* tenía una acepción lógica y otra estética, y la *Suma,* al definir *species*

como *quo res distinguitur*, hizo pasar a la estética el sentido lógico, no sensible, inocular del término, fundiendo ambos sentidos en un solo concepto.

La idea de la *Summa* puede expresarse de otro modo: la forma exterior, sensible, es bella cuando expresa la forma interior, conceptual. Y ésta constituye practicamente la diferencia entre una forma bella y otra que simplemente resulta grata a los ojos, que gusta a los sentidos. La belleza no es sólo un aspecto adecuado *(conveniens aspectus)*, ni una silueta agradable *(figuratio)*, ni una estructura ordenada *(formatum)*, sino también una expresión del carácter específico de las cosas *(quo res distinguitur)* dirigiéndose no sólo a los ojos sino también a la mente.

Y ésta, que era una concepción nueva, tendría en el futuro la mayor importancia.

7: Gradación de la belleza. La belleza consiste en una cierta gradación, existiendo una *speciositas maior* y otra *minor*. Se da pues toda una jerarquía de lo bello: la belleza de los cuerpos y, superior a ésta, la belleza de las almas; la belleza pasajera de las cosas, y la constante, y esencial *(essentialis)*, del mundo [26].

Por lo demás, toda belleza, la temporal, corpórea incluida, los escolásticos la vinculaban con Dios. Por un lado sostenían —igual que los Padres griegos— que es bello sólo lo que complace a Dios y feo lo que no le agrada [9], es decir, que sólo Dios (y no el hombre) es juez de la belleza. Pero por otro lado, repetían con San Agustín que «la belleza de la creación es el vestigio *(vestigium)* que conduce al conocimiento de la belleza no creada» [21]. Es decir, que la fuente de lo bello sería Dios y no el hombre. En consecuencia, contemplando formas hermosas vemos la eternidad que en ellas se refleja. En el lenguaje teológico utilizado por los escolásticos esto significaba que la belleza era una cualidad esencial de las cosas.

8. Relación entre lo bello y el bien. Si definimos la belleza como medida, forma y orden, como lo hizo la *Summa Alexandri*, surge cierta dificultad pues éstos son los mismos elementos que caracterizan el bien. ¿Hay entonces alguna diferencia entre el bien y lo bello? Y si la hay, ¿en qué consiste? Algunos escolásticos, por ejemplo Guillermo de Auvergne y Guillermo de Auxerre, identificaron simplemente ambos conceptos. La *Summa Alexandri*, en cambio, señaló la diferencia: el bien es objeto de caridad, mientras que la belleza es objeto de contemplación. Una misma cosa puede ser buena y bella a la vez, pero es buena por ser objetivo de aspiraciones y bella por ser objeto de percepción. Esta solución no sólo reveló que el bien y lo bello son dos conceptos distintos, sino también que tienen un rasgo en común (que ya se había percibido en la definición de lo bello): tanto el bien como lo bello son cualidades propias de los objetos, pero que aparecen en relación al sujeto (en el caso del bien, con relación a los sentimientos y en cuanto a lo bello, con relación a la contemplación, a las percepciones) [22].

Habían transcurrido casi mil años desde que esta misma idea fuera pronunciada por San Basilio; ahora los escolásticos la recogían y la incluían en su sistema.

9. Precepción de lo bello. Dada su interpretación de lo bello, para los primeros escolásticos fue de gran importancia el aspecto subjetivo de la belleza. Así estudiaron no sólo sus cualidades sino también los efectos que ejerce sobre el hombre y el cómo le complace y satisface. Además, coincidían en que lo bello llega a la consciencia del hombre mediante la percepción, afirmando Guillermo que experimentamos la belleza directamente, mediante los sentidos *(ista omnia ipso experimento sensus fiunt)*.

En la *Summa Alexandri* se emplean diversos términos para designar la percepción de lo bello, siendo el más frecuente el de *apprehensio*, así como también: *spectare*, *intueri* y *aspicere*. Todos estos vocablos eran sinónimos de visión *(visus)* que para Guillermo era el verdadero «testigo» de la belleza y de la fealdad [11]. Por su naturaleza, nada sino la visión es relacionada con lo bello. Y se referían no sólo a la

visión exterior sino también a la interior, entendiendo el término de manera muy amplia, igual que los Victorianos del siglo anterior, como una postura intuitiva ante el objeto, como toda contemplación opuesta al pensamiento discursivo.

Por otra parte, mientras que los escolásticos del siglo XII atribuían la capacidad de percibir la belleza a todos los sentidos, Guillermo de Auvergne volvió a la tesis griega de que únicamente la vista [10] y el oído eran capaces de hacerlo, porque sólo ellos advierten la medida, el orden y la forma. Pero la «vista» Guillermo la entendía tan ampliamente que también abarcaba con el término la «vista interior *(visus interior et intelligibilis)*. «Igual que la vista exterior es testigo de belleza exterior, la vista interior lo es de la belleza interior e intelectual». «Cuando queremos conocer la belleza visible consultamos a la vista exterior; asimismo, cuando se trata de belleza interior, hay que consultar *(consulere)* a la vista interior y confiar en su testimonio *(testimonio ejus credere)* [12]».

La belleza es además objeto de una aspiración natural [23] y su percepción es seguida del sentimiento de satisfacción (que la *Summa Alexandri* denominaba con palabras tales como *delectare* y *placere)*. No hay experiencia de lo bello sin satisfacción como no la hay sin percepción. La percepción es la condición del hallazgo de la belleza, y la satisfacción su resultado.

A jucio de los escolásticos, existían dos clases de satisfacción proporcionada por la belleza: la egoista y la religiosa. En el caso de la primera, la consciencia del que advierte la belleza se concentra en el objeto hermoso; en el caso de la segunda, mediante el objeto se dirige hacia Dios. «Ocurre que consideramos a las criaturas según la belleza que encierran y el delite que proporcionan, sin relacionarlas con Dios. En otras ocasiones deliberamos sobre ellas teniendo en cuenta que toman su hermosura de la belleza suprema, y el deleite que ofrecen se debe a que es fuente del deleite supremo. [24]»

10. Los elementos antiguos y los nuevos. Los primeros escolásticos que se pronunciaron sobre cuestiones estéticas plantearon sus problemas fundamentales: la definición de lo bello, la esencia de lo bello, la postura del hombre ante la belleza. Y trataron todos aquellos problemas, aunque fuera de modo superficial. Además, definieron la belleza mediante la complacencia *(natum est placere)*, vieron su esencia en la forma *(species)*, y la actitud adecuada frente a lo bello en la contemplación *(apprehensio, contemplatio)*.

Pero no tuvieron necesidad de empezar desde el principio: la idea de que la belleza exige una actitud contemplativa la pudieron encontrar en la doctrina victoriana; la tesis de que lo bello depende de la forma, de la medida y del orden, la tomaron de San Agustín. Tal vez la idea más original de los primeros escolásticos fue la ampliación del concepto de forma *(species)*; en este caso traspasaron los límites del sencillo sensualismo y de una interpretación puramente matemática, entre los que solía oscilar la estética anterior. Lo más importante, sin embargo, fue el hecho de que al proceder metódica y sistemáticamente partían de problemas básicos, gracias a lo cual pudieron dar un significativo paso adelante en la teoría de esta disciplina: basándose en ideas y observaciones independientes, avanzaron hacia una teoría de lo bello científicamente ordenada.

N. TEXTOS DE GUILLERMO DE AUVERGNE Y DE SUMMA ALEXANDRI

GUILLERMO DE AUVERGNE, *De bono et malo*, 206 (mns. Balliol), Pouillon, 315,6).

1. Quemadmodum enim pulchrum visu dicimus, quod natum est per se ipsum placere spectantibus et delectare secundum visum, sic et pulchrum interius, quod intuentium animos delectat et amorem sui allicit... Laudabile et bonum per se vocatum est et laudabiles facit ipsos habentes... Ista autem omnia ipso experimento sensus nota fiunt... In hujus explanatione non immorabimur quoniam ipse interior visus testis est nobis interioris et intelligibilis pulchritudinis, sicut exterior visus est exterioris.

DEFINICIÓN DE LA BELLEZA

1. De este modo, pues, decimos que es bello para la vista lo que por naturaleza y por sí mismo gusta a los que observan y deleita mediante la vista, así como la belleza interior, que deleita el espíritu de los que la contemplan y los atrae... Se dice que es digna de aprecio y buena en sí misma y hace dignos de aprecio a los que la poseen... Ahora bien, todo esto se percibe en la propia experiencia sensible... No nos detendremos en la explicación de ésta, pues la mirada interior es testigo para nosotros de la belleza interior e inteligible, del mismo modo que la mirada exterior lo es de la belleza exterior.

GUILLERMO DE AUVERGNE, *De bono et malo*, 207 (Pouillon, 316).

2. Nominavimus eam (moralem) pulchritudinem et decorem ex comparatione exterioris et visibilis pulchritudinis.

LA SUPERIORIDAD DE LA BELLEZA ESPIRITUAL

2. Hemos denominado a ésta (la espiritual) belleza y conveniencia, por comparación con la belleza exterior y visible.

GUILLERMO DE AUVERGNE, *De bono et malo*, 206 (Pouillon, 317).

3. Hoc indubitanter essentialiter pulchrum est et decorum, et ejus essentia et quidditas ejus est pulchritudo, hoc est autem: natum placere aspectui nostro interiori. Et hoc ex essentia sua, absque additione quacumque.

EL CARÁCTER OBJETIVO DE LA BELLEZA

3. Esto es bello y armonioso indudablemente y en su esencia, y su esencia y cualidad es la belleza, es decir: por su naturaleza gusta a nuestra mirada interior. Y esto por su esencia, y sin añadir nada más.

GUILLERMO DE AUVERGNE, *De bono et malo*, 206 (Pouillon, 317).

4. Rubor speciosus est in se et pulchritudo est. Si tamen essent in ea parte oculi ubi albedo esse debet, oculum deturparet... Id enim quod in se est bonum et pulchrum, in sub-

EL CARÁCTER CONDICIONAL DE LA BELLEZA

4. El color rojo, en sí mismo, es hermoso y decide sobre la belleza, pero cuando se encuentra en la parte del ojo que debería ser blanca, lo afea. Lo que en sí mismo es bello y bueno se convierte en feo en un sujeto ina-

jecto indecenti turpitudo est, sicut viridis color, cum in se speciosus sit, in subjecto, cui non congruit, turpitudo.

propiado: por ejemplo, el color verde, aunque es bonito en sí mismo, se convierte en feo en un objeto para el que no es adecuado.

GUILLERMO DE AUVERGNE, *De bono et malo*, 206 (Pouillon, 316).

5. Oculus in se speciosus et pulcher est et est decorans faciem humanam pulchritudine sua, hoc autem cum situs est in loco competenti sibi et debito. Verum si esset, ubi auris ipsa est, aut in media facie, in loco scilicet non congruenti sibi, ipsam faciem deturparet.

5. En sí mismo, el ojo es hermoso, bello, y con su belleza adorna el rostro humano, pero sólo cuando se halla en el lugar que le corresponde. Si se hallara en el lugar de la oreja o en medio de la cara, es decir, en un sitio inadecuado para él, afearía el rostro.

GUILLERMO DE AUVERGNE, *De bono e malo*, 207 (Pouillon, 316).

6. Ipsum quod est in se decorum, est turpe ad aliquid, aut cum alio, aut in alio.

6. Lo que en sí mismo es bello se vuelve feo cuando se relaciona, se combina o forma parte de otros seres.

GUILLERMO DE AUVERGNE, *De bono e malo*, 207 (Pouillon, 316-17).

7. Per oppositionem autem eius pulchritudinis turpitudinem diximus. Et hoc est secundum duos modos, vel exhibendo, quod non decet..., vel secundum privationem tantum. Turpem dicimus, si quis haberet tres oculos, et turpem nihilominus monoculum, sed illum in habendo, quod dedecet, istum in non habendo, quod decet ipsum habere.

LA FEALDAD

7. Hablamos de fealdad por oposición a la belleza. La fealdad aparece en dos casos: cuando existe algo indebido... o cuando falta lo debido. Llamaríamos feo al que tuviera tres ojos, y no menos feo al que tuviera sólo uno: en el primer caso sería feo porque tendría algo indebido, y en el segundo, porque no tendría lo debido.

GUILLERMO DE AUVERGNE, *De bono e malo*, 207 (Pouillon, 317).

8. Pulchritudo dicitur... in se aut figura et positio aut color aut ambo illorum aut alterum in comparatione ad alterum.

LA BELLEZA EN LA FORMA, SITUACIÓN Y COLOR

8. Se dice que la belleza en sí misma consiste en la forma y la localización o en el color, o bien en ambos aspectos, o bien en un aspecto por comparación al otro.

GUILLERMO DE AUVERGNE, *De bono e malo*, 210 (De Bruyne, III, 84).

9. Nihil esse pulchrum dinoscimus

9. Reconocemos que nada es bello sino lo

nisi quod Deo placere, nihil turpe nisi quod Deo displicere novimus.

que complace a Dios, y nada es feo sino lo que le disgusta.

GUILLERMO DE AUVERGNE, *De bono e malo*, 216 (Pouillon, 318).

10. Nihil natum est conjungi pulchritudini nisi visus, per modum dico quo est pulchritudo visibilis, nihil est per eundem modum delectabile pulchritudine nisi visus exterior. Ad hunc modum se habet et de interno visu et interna pulchritudine.

RELACIÓN ENTRE LA BELLEZA Y LA VISTA

10. Por su naturaleza, nada sino la vista está unido a la belleza, y me refiero así a la belleza visible. Del mismo modo, no hay nada agradable sino la vista exterior. Y esta consideración se puede aplicar también a la mirada interior y a la belleza interior.

GUILLERMO DE AUVERGNE, *De bono e malo*, 207 (Pouillon, 316 y De Bruyne, III, 76).

11. Hanc bonitatem vocamus pulchritudinem seu decorem quam approbat et in qua conplacet sibi visus noster seu aspectus noster interior... (Malum autem) turpe dicimus de turpitudine, quam per se respuit et abominatur mens nostra: quae visum interiorem nostrum suo offendit spectaculo.

RELACIÓN ENTRE LO BELLO Y EL BIEN

11. Llamamos bondad a la belleza o conveniencia que aprueba o en la cual se deleita nuestra vista o nuestra mirada interior... Por otro lado, hablamos de mal en relación con la fealdad, a la que por sí misma desprecia y rechaza nuestra mente, pues la contemplación de la fealdad ofende a nuestra mirada interior.

GUILLERMO DE AUVERGNE, *De bono e malo*, 206 (Pouillon, 316).

12. Volentes pulchritudinem visibilem agnoscere visum exteriorem consulimus; eodem itaque modo de pulchritudine interiori visum interiorem consulere nos oportet et ejus testimonio credere.

RELACIÓN ENTRE LA BELLEZA VISIBLE Y LA INTERIOR

12. Cuando queremos conocer la belleza visible consultamos a la mirada exterior; del mismo modo, debemos consultar a la mirada interior y confiar en su testimonio, cuando se trata de belleza interior.

SUMMA ALEXANDRI, II, n.º 75 (ed. Quaracchi, p. 99).

13. Veritas est dispositio ex parte formae relata ad interius, pulchritudo vero est dispositio ex parte formae relata ad exterius: solebamus enim pulchrum dicere, quod in se habebat, unde conveniens esset in aspectu.

RELACIÓN ENTRE LA BELLEZA Y LA VERDAD

13. La verdad es la disposición de la forma referida al interior, y la belleza es la disposición de la forma referida al exterior: solíamos así decir que es bello lo que contiene belleza en sí mismo, por lo que su aspecto resulta agradable.

SUMMA ALEXANDRI, II (ed. Quaracchi, p. 576).

14. Penes quae principaliter consistit pulchritudo universi sunt creaturae rationales.

LA BELLEZA DE LOS SERES INTELIGENTES

14. La belleza del universo está principalmente en poder de las criaturas racionales.

SUMMA ALEXANDRI, I (ed. Quaracchi, p. 163).

15. Sicut enim „pulchritudo corporum est ex congruentia compositionis partium", ita pulchritudo animarum ex convenientia virium et ordinatione potentiarum.

RELACIÓN ENTRE LA BELLEZA CORPÓREA Y LA ESPIRITUAL

15. En efecto, del mismo modo que «la belleza del cuerpo depende de la armonía de las partes que lo componen», así también la belleza del alma depende de la conveniencia de su naturaleza y del orden de sus potencias.

SUMMA ALEXANDRI, I (ed. Quaracchi, p. 181).

16. Species dicitur duobus modis. Uno modo dicitur quo res distinguitur; et sic condividitur contra modum et ordinem, quia modus est, quo res limitatur, species, quo distinguitur, ordo, quo ad aliud ordinatur. Alio modo dicitur species, quo res placet et accepta est: et hoc modo dicit rationem boni decurrentis per illa tria.

EL CONCEPTO DE LA FORMA *(SPECIES)*

16. *Species* tiene dos significados. Por un lado, significa «el rasgo distintivo de las cosas», y así se diferencia de la medida y el orden, pues la medida es lo que limita las cosas, la forma es lo que las distingue, y el orden lo que las relaciona con las demás. Por otro lado, se define la forma como «lo que hace que las cosas deleiten y parezcan agradables», y así se alude a la naturaleza del bien que recorre las tres cualidades (medida, forma y orden).

SUMMA ALEXANDRI, II (ed. Quaracchi, 103).

17. Dicitur enim pulchra res in mundo, quando tenet modum debitum et speciem, et ordinem.

LA BELLEZA EN LA MEDIDA, FORMA Y ORDEN

17. En efecto, se dice que una cosa es bella en el mundo, cuando posee la adecuada medida, forma y orden.

SUMMA ALEXANDRI, I (ed. Quaracchi, p. 175).

18. In omnibus rebus sunt [modus, species et ordo] et in corporalibus, et in spiritualibus: in corporalibus tamen facilius comprehenduntur, in spiritualibus vero non ita faciliter.

18. En todas las cosas se dan estas cualidades (medida, forma y orden), tanto en las materiales como en las espirituales; en el mundo material, sin embargo, se observan más fácilmente, mientras que en el mundo espiritual no resulta tan fácil.

SUMMA ALEXANDRI, II, n. 37 (ed. Quaracchi, p. 47) Aug. *De nat. boni 3* (P. L. 42, 554). Véase E 9.

19. Omnia enim quanto magis moderata, speciosa, ordinata sunt, tanto magis utique bona sunt.

19. Todas las cosas son tanto mejores cuanto más medida, forma y orden contienen.

SUMMA ALEXANDRI, II, n. 75 (ed. Quaracchi, p. 99).

20. Cum enim tria insint creature, modus, species et ordo, species maxime videtur illud esse secundum quod determinatur pulchritudo: unde speciosum pulchrum dicere solebamus.

20. De las tres cualidades que poseen los seres —medida, forma y orden—, parece que la forma es la que decide principalmente sobre la belleza: por eso solíamos decir que es bello lo que posee forma.

SUMMA ALEXANDRI, II, n. 81 (ed. Quaracchi, p. 103).

21. Pulchritudo... creaturae est vestigium quoddam perveniendi per cognitionem ad cognitionem increatam.

VESTIGIOS DE LA BELLEZA PERFECTA

21. La belleza de la creación es el vestigio cuyo conocimiento conduce al conocimiento de la belleza no creada.

SUMMA ALEXANDRI, I (ed. Quaracchi, p. 162).

22. Pulchrum et bonum differunt tamen: nam pulchrum dicit dispositionem boni, secundum quod est placitum apprehensioni, bonum vero respicit dispositionem, secundum quam delectat affectionem.

RELACIÓN ENTRE LO BELLO Y EL BIEN

22. Existe una diferencia entre lo bello y el bien: lo bello se define como la cualidad del bien que complace a la percepción, mientras que el bien se refiere a la cualidad en la que se deleita el alma.

SUMMA ALEXANDRI, II, n. 75 (ed. Quaracchi, p. 99).

23. Decorum sive pulchrum cadit in naturali appetitu omnium rerum.

LA ASPIRACIÓN NATURAL A LO BELLO

23. Lo conveniente o bello es una aspiración natural de todos los seres.

SUMMA ALEXANDRI, II, n. 40 (ed. Quaracchi, p. 49).

24. Contingit enim eas [creaturas] considerare ratione pulchritudinis sive delectabilitatis quae est in eis, non referendo illam ad Deum... Alio vero modo in quantum habent pulchritudinem a summo pulchro et delectabilitatem a summo delectabili.

DOS MANERAS DE CONCEBIR LA BELLEZA

24. Ocurre que consideramos a las criaturas según la belleza que encierran y el deleite que proporcionan, sin relacionarlas con Dios. En otras ocasiones deliberamos sobre ellas teniendo en cuenta que toman su hermosura de la belleza suprema, y el deleite que ofrecen se debe a que es fuente del deleite supremo.

SUMMA ALEXANDRI, II, pars I, Inq. I, tract. 2, q. 3 *(De creatura secundum qualitatem seu de pulchritudine creati).*

25. Sequitur consideratio de pulchritudine et pulchro. Circa quod sic possunt distingui quaesita: primo, quaeritur, quod sit pulchrum; secundo, quae sit differentia pulchri et apti; tertio, cui rei convenit pulchrum; quarto, utrum pulchritudo possit augeri vel minui in mundo; quinto, ex quibus colligatur principaliter pulchritudo mundi; sexto, quae conferant ad pulchritudinem.

LOS PROBLEMAS DE LO BELLO

25. Continúa la consideración acerca de la belleza y lo bello. En torno a este tema se pueden plantear varias cuestiones: en primer lugar, qué es la belleza; en segundo, cuál es la diferencia entre lo bello y lo conveniente; tercero, a qué cosas corresponde la belleza; cuarto, si puede la belleza aumentar o disminuir en el mundo; quinto, qué factores determinan principalmente la belleza del mundo; sexto, qué contribuye a la belleza.

SUMMA ALEXANDRI, II (ed. Quaracchi, II, p. 102).

26. Est quaedam pulchritudo essentialis, quae in mundo nec augetur, nec minuitur (si ergo attendatur perfectio secundum formam totius, semper est perfecta universitas mundi).

LA BELLEZA ESENCIAL

26. Existe una belleza esencial, que ni aumenta ni disminuye en el mundo (luego si aspiramos a la perfección según la forma del conjunto, siempre es perfecta la totalidad del mundo).

10. La estética de Robert Grosseteste

1. La corriente científica en la escolástica. Los escolásticos centraron sus estudios en la metafísica y en la teología, pero en algunos centros —Chartres en el siglo XII y Oxford en el XIII— también se cultivaron las ciencias. Y una de las consecuencias de las investigaciones científicas fue el afán por conseguir una exactitud casi matemática en todas las disciplinas tratadas en aquel entonces. Esta nueva actitud se debía, entre otras cosas, a la influencia de los escritores árabes, cuya labor empezó a conocerse en la Europa occidental del siglo XIII.

Uno de los representantes más eminentes de esa corriente fué Robert Grosseteste (1177-1253), un franciscano de la escuela de Oxford, obispo de Lincoln desde 1235. Este se pronunció sobre cuestiones estéticas tanto en sus tratados teológicos, especialmente en el *Hexaemeron* (h. 1240) y su comentario a *Divinis nominubus* de Seudo-Dionisio (h. 1243), como en tratados de carácter matemático (por ejemplo, *De lineis)* y físico *(De luce)* [a].

Robert Grosseteste pertenecía a la misma generación que los primeros estéticos franciscanos y Guillermo de Auvergne, pero sus tesis estéticas ostentan ciertos rasgos que divergen de los conceptos de sus coetáneos, entre los que destaca el postulado de tratar la estética matemáticamente.

2. La estética matemática. La razón por la que se quiso tratar la estética matemáticamente fue la antigua tesis de que la belleza consiste en la armonía de las par-

[a] Fragmentos de sus manuscritos teológicos referentes a la estética fueron publicados por Pouillon, op. cit., 288-291. Sus tratados concernientes a las ciencias naturales y de carácter metafísico fueron publicados por L. Baur, *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste*, 1912.

tes [1]. Los escolásticos la conocían, pero la interpretaron libre y cualitativamente. Robert Grosseteste, en cambio, le devolvió su primitivo sentido matemático y pitagórico. En su opinión, una totalidad era armónica cuando entre sus partes se daba una sencilla relación cuantitativa [2]. Dicha relación proporcionaba a las cosas la unidad, y junto con ella, la belleza [3-4]. Robert sostenía [5] que «la correcta disposición y armonía en todas las cosas compuestas deriva de las cinco proporciones que existen entre cuatro cifras: 1, 2, 3 y 4». Siendo ellas las que producen la concordancia en las melodías musicales, los movimientos y los ritmos.

En cierto sentido, la tesis de Robert Grosseteste significaba un nuevo giro en la estética matemática. Los filósofos antiguos habían aplicado aquella teoría al mundo audible, a los sonidos, a la música, afirmando que los sonidos estaban sujetos a leyes matemáticas y que la belleza de la música estribaba en sencillas proporciones numéricas. Policleto intentó determinar numéricamente las proporciones perfectas del cuerpo humano, pero en general, los griegos no habían creado una concepción matemática universal que abarcase tanto el mundo visible como el audible. Ni tampoco lo hicieron los estudiosos medievales. Pero Robert Grosseteste sí pensaba en una concepción de estas características.

A ella pudo conducirle la observación de analogías entre los sonidos y las formas y el hecho de que las ideas y palabras «pueden ser representadas mediante figuras visibles» *(possibile est representari per figuram visibilem)*. Esta convicción le permitió abarcar con la teoría matemática no sólo los sonidos sino también las formas, gracias a lo cual su concepción se convirtió en una teoría estética general. Asimismo, de una simple teoría aritmética, como lo había sido para los griegos y luego para Boecio, se convertía ahora en una geométrica, ya que advertía la fuente de lo bello tanto en los números sencillos como en las líneas regulares [6].

La estética geométrica de Robert Grosseteste concordaba además con su cosmología que también tenía un fondo geométrico, tratando todo el mundo material como un conjunto de líneas, planos y figuras y atribuyéndole una estructura geométrica. Así, partiendo del supuesto de que el mundo es bello, vinculaba ambas cualidades —geometría y belleza—: el mundo es hermoso precisamente por estar construido geométricamente.

3. La estética de la luz. La estética de Grosseteste se basaba no sólo en conceptos geométricos sino también en su idea de la luz. En el *Hexaemeron* el pensador comparte la tesis pitagórica de que decide sobre la belleza la proporción matemática, pero en los comentarios a los *Nombres divinos* repite tras Juan Damasceno que la luz es «la belleza y adorno de toda creación visible».

Ésta tampoco era una idea nueva, pues provenía de Plotino, y en la estética cristiana era muy estimada desde antiguo por San Basilio y Seudo-Dionisio. Pero Plotino creía que era incompatible con la estética matemática, en la cual la belleza consiste en la proporción de las partes, mientras que la luz es un fenómeno simple, y estaba convencido de que había que elegir entre la estética matemática y la estética de la luz. Basilio a su vez trató de conciliar la estética de la proporción con la lumínica, ampliando el concepto de proporción para que cupieran en él los efectos estéticos de la luz.

Robert Grosseteste por su parte, comprendía que la belleza de la luz no consistía en la proporción en el sentido estricto del término [7], pero ello no obstante compaginó ambas estéticas esgrimiendo dos argumentos diferenciados. En primer lugar, todo lo simple, y por tanto la luz, posee la proporción más perfecta por cuanto es uniforme e interiormente concorde *(maxime unita et ad se per aequalitatem concordissime proportionata)* [8]. Y en segundo término, cuando se dice que la luz decide sobre la belleza de las cosas, es más en el sentido de que constituye una condición

para la percepción de lo bello, que en el sentido de que sea la belleza misma. La luz, dice Robert Grosseteste, embellece las cosas y muestra su hermosura: *lux est maxime pulchrificativa et pulchritudinis manifestativa* [9]; sin ella no podrían verse las hermosas formas, y sólo habría oscuridad.

En la filosofía de Robert Grosseteste, la luz desempeño un papel igual de importante que los conceptos geométricos, siendo éste uno de aquellos escolásticos del siglo XIII que desarrollaron la llamada «metafísica de la luz». Grosseteste sostenía que la luz es la forma primitiva del mundo material y que la configuración del mundo es resultado de su radiación. La radiación se realiza en líneas rectas, proporcionando al mundo una forma geométrica regular, una forma hermosa, porque la belleza consiste precisamente en las formas regulares.

De esta suerte, la metafísica de la luz se unía con la cosmología geométrica y ambas con la estética. La teoría de la luz de Robert Grosseteste fue, en principio, una teoría cosmológica, pero concernía a aquellas fuerzas cósmicas que hacen que nuestro mundo sea bello. Su teoría cosmológica de la luz implicaba «una estética de la luz» complementaria de su «estética geométrica». Según la una, la belleza consiste en la forma geométrica, y según la otra, dicha forma geométrica es producto de la luz. La combinación del concepto de la luz con el de proporción era típica de la estética medieval, comenzando como hemos visto por la doctrina de Seudo-Dionisio.

4. La belleza del mundo. La cosmología de Robert Grosseteste le condujo a una tesis muy extendida en el Medievo que se concreta en la creencia de que el mundo es bello. Sus discípulos la desarrollaron, justificándola de varios modos y recurriendo a Platón, Aristóteles y Cicerón. Tomás de York [10] fundamentaba la belleza del mundo en la perfección de su creador, en la perfección de su forma y en la perfección de sus elementos. Para Robert, en cambio, la belleza del mundo derivaba de la luz y también —de acuerdo con las tesis tradicionales— del hecho de que el mundo está construido con una finalidad, estando convencido de que la naturaleza obra siempre de la manera «más perfecta, ordenada, rápida y final de las posibles», por cuya razón es bella.

Esta concepción referente a la naturaleza Robert Grosseteste la extendía al arte, creyendo que también éste debe sus cualidades a su finalidad. Además, sostenía que el hombre, por sí mismo, no puede garantizar a sus obras una finalidad, sino que lo aprende de la naturaleza. El hombre imita en su arte a la naturaleza, y no tanto su aspecto (como creyera antaño Demócrito) como precisamente su manera de obrar con determinada finalidad. «Dado que el arte imita a la naturaleza y ésta siempre obra de la mejor manera que le es posible, el arte es tan irreprochable como la naturaleza» [11].

5. El arte. En su concepto del arte, los escolásticos, fieles a la vieja tradición, presumían que lo esencial es el conocimiento del artista. No obstante, ya en el siglo XII empezó a ganar adeptos la idea de que el saber no era suficiente, y Robert Grosseteste fue uno de los que lo dijeron explícitamente.

Abandonando las posiciones antiguas y adelantándose a las modernas, Grosseteste sostenía que el arte no consiste sólo en el conocimiento sino también en la acción. La diferencia que parece haber entre el arte y la ciencia —escribía— es que en ésta se trata principalmente de la verdad, y en el arte en cambio de la manera de actuar conforme a la verdad [12].

Es de advertir cierta originalidad en la explicación de Robert Grosseteste concerniente a los valores esenciales del arte. El pensador sabía que los adornos no son indispensables para alcanzar la perfección, porque existen ciertas artes que *ornatum repudiat.* Por el contrario, todas las artes exigen tres cosas: lógica, música y matemáticas. Todas exigen en efecto una expresión correcta por lo que necesitan de la

lógica. Todas exigen la armonía, la medida y el ritmo, y por tanto se sirven de la música. Y también todas se valen de las matemáticas, porque al producir una obra de arte o separan lo que está unido en la naturaleza, o introducen orden y composición *(ordinem et situm)*, u otorgan por último diversas formas a las cosas *(figuras)*; pues bien, para todo ello son necesarias la aritmética y la geometría.

Entre las disquisiciones y distinciones conceptuales referentes al arte, cabe mencionar las observaciones de Robert Grosseteste acerca del importante concepto de forma. El estudioso sostenía que se llama forma al modelo exterior a que se atiene el artista; es forma en este sentido la horma del zapatero para hacer las sandalias. Asimismo lleva este nombre aquello con lo que el artista modela la materia, y en este sentido es forma el molde de fundición empleado por el escultor. Y, finalmente, también se llama forma la imagen que el artista lleva en su mente según la cual crea su obra [13].

Estas distinciones conceptuales de Grosseteste complementaban y precisaban la idea de forma profesada por los escolásticos del siglo XIII.

6. *Elementos comunes y originales de la estética de Robert Grosseteste.* La estética de Robert Grosseteste, una estética «geométrica» y «de la luz», junto con sus observaciones sobre el arte, fue una estética del mundo material. Pero tanto para él como para los demás escolásticos, por encima de la belleza del mundo estaba la divina. «Se habla de un hombre hermoso, del alma hermosa, de una casa hermosa, del mundo hermoso, de ésta y aquella belleza, pero olvídate de éstas y mira, si puedes, la belleza en sí. Así verás a Dios» [14], escribió Grosseteste, parafraseando a San Agustín, pues sólo contemplando la belleza suprema es posible comprender qué es la belleza y si uno indagando la naturaleza de lo bello piensa sólo en la belleza corporal y en ella basa su concepto de la misma, dificulta su verdadera comprensión [15].

Dados sus conocimientos de ciencias naturales, sus aspiraciones matemáticas y su metafísica de la luz, Robert Grosseteste no fue un escolástico adocenado. En la estética, empero, asumió las mismas tesis que los demás escolásticos e igual que ellos sostenía que el mundo es bello, que su belleza consiste en sencillas proporciones, que la belleza suprema es la belleza de Dios. Todas aquellas tesis, profesadas en la Edad Media, tenían sus raíces en la Antigüedad, proviniendo del pensamiento de Plotino, de Platón y de los pitagóricos. Mas Grosseteste trató de generalizar la teoría matemática de lo bello y darle un fundamento metafísico, y en lo que respecta al arte, lo separó de la ciencia con más precisión que sus contemporáneos. Conservando la tesis de la belleza divina, la explicó de manera distinta que la mayoría de los escolásticos: «cuando se dice de Dios que es bello, esto significa que Dios es la causa de toda belleza» [16], lo cual quiere decir que manteniendo la tesis de escolástica, en realidad volvió a los conceptos de la patrística, según los cuales la belleza era propiedad de la creación y no del Creador, aquella propiedad de lo que podemos percibir por medio de los ojos.

O. TEXTOS DE ROBERT GROSSETESTE

GROSSETESTE, *Comm. in Divina nomina*
(mns. Erfurt 88r 2)

1. **Pulchritudo id est consonantia manifesta et dilucida... sui ad se et suorum ad invicem et ad se et ad ea quae exterius.**

DEFINICIÓN DE LA BELLEZA

1. La belleza es la armonía manifiesta y evidente... de una cosa consigo misma y de sus partes entre sí, con ella misma y con lo que es exterior a ella.

GROSSETESTE, *Hexaëmeron* (Pouillon, 290)

2. Proportionum concordia pulchritudo est.

2. La belleza es la armonía de las proporciones.

GROSSETESTE, *Comm. in Divina nomina* (mns. Erfurt 89r 1)

LA BELLEZA DE LA PROPORCIÓN Y UNIDAD

3. Omnis pulchritudo consistit in identitate proportionalitatis.

3. Toda belleza consiste en la unidad de las proporciones.

GROSSETESTE, *Comm. in Divina nomina* (mns. Erfurt 88r 2)

4. Pulchrum est continens omnia in esse et congregans in unitatem.

4. Es bello lo que abarca todo en sí y lo agrupa en la unidad.

GROSSETESTE, *De luce* (Baur, 58)

LAS CINCO PROPORCIONES PERFECTAS

5. Solae quinque proportiones repertae in his quattuor numeris: unum, duo, tria, quattuor, aptantur compositioni et concordiae stabilienti omne compositum. Quapropter istae solae quinque proportiones concordes sunt in musicis modulationibus, gesticulationibus et rhythmicis temporibus.

5. Sólo las cinco proporciones que existen entre estos cuatro números —uno, dos, tres y cuatro— determinan la correcta disposición y armonía en todo ser compuesto. Por lo tanto, sólo estas cinco proporciones determinan la armonía en las melodías musicales, los movimientos y los tiempos rítmicos.

GROSSETESTE, *De lineis, angulis et figuris* (Baur, 60)

EL FUNCIONAMIENTO DE LAS FORMAS GEOMÉTRICAS

6. Valent (lineae, anguli et figurae) sive in sensum visus, secundum quod occurrit, sive in alios sensus.

6. Las líneas, ángulos y figuras tienen valor para el sentido de la vista, ante el que se presentan, o para los otros sentidos.

GROSSETESTE, *Hexaëmeron*, 147 v. (mns. British Museum; de Bruyne, III, 133)

LA BELLEZA DE LA LUZ

7. Lucis natura huiusmodi est, ut non in numero, non in mensura, non in pondere aut alio, sed omnis eius in aspectu gratia fit.

7. La naturaleza de la luz es tal, que su belleza no se realiza en el número, ni en la medida, ni en el peso, ni en otra cosa, sino en la contemplación de todo ello.

GROSSETESTE, *Hexaëmeron*, 147 v. (de Bruyne III, 132)

8. Haec (lux) per se pulchra est, quia eius natura simplex est sibique omnia simul. Quapropter maxime

8. La luz es bella en sí misma, porque su naturaleza es sencilla y lo abarca todo. Por tanto, posee la proporción más perfecta, por-

unita et ad se per aequalitatem concordissime proportionata, proportionum autem concordia pulchritudo est. Quapropter etiam sine corporearum figurarum harmonica proportione ipsa lux pulchra est et visu iucundissima.

que es de lo más uniforme e interiormente concorde, y la armonía de las proporciones es la belleza. Por tanto, la luz es bella y deleita sobremanera a la vista, incluso sin poseer la armónica proporción de las figuras corpóreas.

GROSSETESTE, *Comm. in Divina nomina* IV (Pouillon, 320)

9. Lux est maxime pulchrificativa et pulchritudinis manifestativa.

9. La luz es lo que más embellece las cosas y muestra su hermosura.

TOMÁS DE YORK, *Sapientiale* (Pouillon, 326)

LA BELLEZA DEL MUNDO

10. Pulchritudo ergo mundi ex pluribus convincitur: primo ex eius generatore, qui est speciosissimus. Propter quod ipse non tantum pulcher sed „incomparabilis est in pulchritudine", secundum quod Plato dicit in *Timaeo* I°. Secundo convincitur pulchritudo eius ex figura circuli, secundum Aristotelem, II° *Coeli et Mundi*, capitulo V°. Ait enim quod mundus totus est rotundus, orbiculatus et decenter factus decorusque... Tertio modo convincitur pulchritudo mundi ex partibus eius. Nam sicut dicit Cicero *De natura deorum* libro II° capitulo V°: „Omnes mundi partes ita constitutae sunt, ut neque ad usum meliores poterint esse, neque ad speciem pulchriores".

10. La belleza del mundo se prueba de muchas formas: en primer lugar, por su Creador, que es bellísimo; por este motivo, no es sólo bello, sino «de belleza incomparable», según afirma Platón en el *Timeo*, I. En segundo lugar, se comprueba la belleza del mundo por su forma circular, según Aristóteles en *De coelo et mundo*, II, 5, donde afirma que todo el mundo es redondon, circular, de forma armónica y hermoso... En tercer lugar, se comprueba la belleza del mundo en sus elementos, como dice Cicerón en *De natura deorum*, II, 5: «Todos los elementos del mundo están constituidos de tal manera que no podrían ser más útiles, ni de forma más bella».

GROSSETESTE, *De gener. son.* (Baur, 8)

RELACIÓN ENTRE EL ARTE Y LA NATURALEZA

11. Cum ars imitetur naturam et natura semper faciat optimo modo, quo ei possibile est, et ars est non errans similiter.

11. Dado que el arte imita a la naturaleza y ésta siempre obra de la mejor manera que le es posible, el arte es tan irreprochable como la naturaleza.

GROSSETESTE, *Summa de philos.* (ed. Baur, 301)

RELACIÓN ENTRE EL ARTE Y EL SABER

12. Inter scientiam autem et artem hoc interesse videtur, quod scientia principaliter causas quasque suae

12. Al parecer, la diferencia que existe entre la ciencia y el arte es que la ciencia considera y trata principalmente las causas y la

veritatis considerat et attendit, ars vero magis modum operandi secundum veritatem traditam vel propositam. Habent itaque communem materiam philosophus et artifex, sed praecepta sive principia finemque diversa.

verdad, mientras que el arte se ocupa de la manera de actuar conforme a la verdad transmitida y establecida. Así pues, el filósofo y el artista comparten la materia, pero sus reglas o principios y sus fines son distintos.

GROSSETESTE, *De unica forma omnium* (Baur, 109)

13. Dicitur itaque forma (1) exemplar, ad quod respicit artifex, ut ad eius imitationem et similitudinem formet suum artificium; sic pes ligneus, ad quem respicit sutor, ut secundum ipsum formet soleam, dicitur forma soleae... (2) Dicitur quoque forma, cui materia formanda applicatur, et per applicationem ad illud recipit formam ipsius, cui applicatur, imitatoriam. Sic dicimus de sigillo argenteo, quod ipsum est forma sigilli cerei; et de argilla, in qua funditur statua, quod ipsa est forma statuae. (3) Cum autem artifex habet in anima sua artificii fiendi similitudinem, respicitque ad illum solum, quod in mente gerit, ut ad eius similitudinem suum formet artificium, ipsa in mente artificii similitudo forma artificii dicitur. Nec multum distat in ratione haec significatio formae a primitus dicta significatione formae.

DISTINTOS SIGNIFICADOS DEL TÉRMINO «FORMA»

13. Así pues, se llama «forma» (1) al modelo a que se atiene el artista para crear la obra de arte a imagen y semejanza de éste: por ejemplo, al pie de madera que usa el zapatero, para dar forma a la sandalia conforme a él, se llama «forma de la sandalia»... (2) También recibe el nombre de «forma» aquello con que el artista modela la materia, aplicándolo a ésta para obtener la misma forma del molde: así hablamos del sello de plata como «forma» del sello de cera, y de la arcilla en la que se funde la estatua como «forma» de la estatua (3). Ahora bien, cuando el artista tiene en su mente la imagen de lo que será su obra, y se atiene sólo a lo que lleva en la mente para crear la obra de arte a semejanza de ello, esta imagen mental de la obra se llama «forma» de la obra. Y, en el fondo, no es muy diferente este significado de «forma» del primero que hemos mencionado.

GROSSETESTE, *De unica forma omnium* (ed. Baur, 108)

14. Deus igitur est perfectio perfectissima, completio completissima, forma formosissima et species speciosissima. Dicitur homo formosus, et anima formosa, et domus formosa, et mundus formosus; formosum „hoc", formosum „illud". Tolle, „hoc" et „illud" et vide ipsum formosum, si potes. Ita Deum videbis non alia forma formosum, sed ipsam formositatem omnis formosi.

LA BELLEZA PERFECTA

14. Así pues, Dios es la perfección más perfecta, y el cumplimiento más completo, y la forma mejor formada y la hermosura más hermosa. Se habla de un hombre hermoso, de un alma hermosa, de una casa hermosa, de un mundo hermoso, de ésta y aquella belleza; pero olvídate de éstas y mira, si puedes, la belleza en sí. Así verás a Dios, que no es otra forma de lo bello, sino la propia belleza de todo lo bello.

GROSSETESTE, *De unica forma omnium* (ed. Baur, 108/9)

15. Noli quaerere, quid sit formositas. Statim enim se opponent caligines imaginum corporalium... et nubila phantasmatorum et perturbabunt serenitatem, quae primo ictu illuxit tibi, cum diceretur... formositas.

NO PREGUNTES QUÉ ES LA BELLEZA

15. No preguntes qué es la belleza, pues al punto aparecerán las tinieblas de las cosas materiales... y las nubes de los sueños, y perturbarán la claridad que al principio te iluminó, al decir... «belleza».

GROSSETESTE, *Comm. in Divina nomina* (Pouillon, 321)

16. Pulchrum de Deo dictum significat ipsum omnis pulchri causam.

LA BELLEZA DE DIOS

16. Cuando se dice de Dios que es bello, esto significa que Dios es la causa de toda belleza.

11. La estética de San Buenaventura

1. Dos corrientes en la estética escolástica. La estética escolástica, iniciada en el segundo cuarto del siglo XIII, alcanzó en el tercero a su auge. Y precisamente en este período tuvo lugar cierta bifurcación de la escolástica: junto a la corriente basada en el pensamiento de Platón y de San Agustín, cuyos seguidores fueron los franciscanos, surgió una nueva, inspirada en Aristóteles, cuyas ideas fueron recogidas por los dominicos. Este dualismo se reflejó también en la estética, siendo San Buenaventura el máximo representante de la corriente platónico-agustiniana y Santo Tomás de la aristotélica. Ambos filósofos formularán los conceptos más maduros de la estética escolástica.

Giovanni Fidanza (1221-1274), que tomó el sobrenombre monástico de Buenaventura, franciscano, general de la orden, y cardenal, expuso sus ideas y reflexiones sobre la estética en dos obras de contenido general: el *Itinerario de la mente hacia Dios (Itinerarium mentis ad Deum)* (especialmente en el § II, 14) y el *Breviloquium.* Recientemente se han descubierto sus observaciones autógrafas acerca de la estética, incluidas en un comentario al *Libro de las Sentencias* de Pedro Lombardo.

La estética de San Buenaventura recoge varias ideas de sus predecesores franciscanos y, en cierto sentido, cierra aquel capítulo del pensamiento estético. Es la suya una estética polifacética, aunque no tan puramente escolástica como la de Santo Tomás de Aquino, conteniendo ideas místicas a la vez que análisis empíricos de lo bello y del arte [a].

2. *Las tesis metafísicas de la estética.* Las tesis estéticas de índole metafísica que encontramos en la doctrina de San Buenaventura no fueron ideadas por él, sino que eran axiomas de toda la estética medieval. Los escolásticos los aceptaban sin reparar en ellos o prestarles mayor atención. Buenaventura, en cambio, se ocupó de ellos más detalladamente, por lo que, al presentar sus conceptos, conviene recordarlos:

1. La tesis del optimismo estético sostenía que el mundo es bello [1].
2. La tesis del integralismo estético afirmaba que el mundo es bello en cuanto totalidad, no por sus detalles sino por el orden universal que reina en él. «Del mis-

[a] E. Lutz, *Die Aesthetik Bonaventuras*, en: *Festgabe Cl. Baeumker*, «Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters», Suppl. Bd. 1913.

mo modo que nadie puede advertir la belleza de un poema si no lo conoce en su totalidad, nadie ve la belleza del orden del universo si no contempla este orden en su totalidad [2].

3. La tesis del transcendentalismo estético sostenía que la verdadera belleza consiste en Dios: si el mundo es bello, lo es en cuanto su creación y reflejo de su belleza [3].

4. En el mundo, la belleza del alma es superior a la del cuerpo. De ahí la tesis del ascetismo estético, que recomendaba reserva frente a la belleza corporal [4].

3. El concepto de lo bello. Junto a las tesis emanadas de la religión y la metafísica, la estética de Buenaventura comprendía otras, procedentes del análisis de lo bello y del arte. La primera pregunta que se había planteado fue: ¿en qué consiste la belleza? Y la respuesta de San Buenaventura era típica del medievo: lo más bello es la luz [5], aunque también —y ésta era su opinión particular—, es bella la forma [6]. La forma consiste en proporciones *(proportionalis)* y la proporción, a su vez, en congruencia *(congruentia)*. Ésta consiste en igualdad, siendo concretamente una igualdad numérica *(aequalitas numerosa)* [7], que implica tanto la pluralidad como la igualdad: *pulchritudo consistit in pluralitate et aequalitate.*

Al expresar esta opinión, San Buenaventura cita al autor de la misma: *Augustinus dicit, quod pulchritudo est numerosa aequalitates.*

Fue ésta en efecto una tesis ideada por los griegos que Buenaventura —siguiendo el ejemplo de San Agustín— concibió extensamente. Al definir la belleza como congruencia se refería:

1. A la de los objetos, no sólo corporales, sino también espirituales, no sólo de las partes materiales *(partium)* sino también de las ideas *(rationum)*.

2. No sólo a la de los objetos compuestos, cuyas partes concuerdan entre sí, sino también a la de los objetos simples.

3. No sólo a la de los objetos entre sí, sino también a la congruencia con el sujeto que los percibe [8].

De este amplio concepto de lo bello Buenaventura separó, con el nombre de figura, la belleza corpórea, la sensible y visible, definiéndola como disposición delimitada por líneas *(dispositio ex clausione linearum)* o también como el aspecto exterior de las cosas *(exterior rei facies)* [9]. Así, Buenaventura entendía por «figura» lo que los tiempos modernos llamarían «forma» y su definición se aproximaba, como ninguna otra de las medievales, al concepto moderno.

En su definición también resalta el doble sentido tan característico de este término: el filósofo separaría la forma en cuanto disposición de las partes, de la forma en cuanto aspecto exterior.

4. La experiencia estética. Lo que más espacio ocupa en la estética de San Buenaventura son sus consideraciones de carácter psicológico. Particularmente, en su largo preámbulo a la 2.ª parte del *Itinerario de la mente hacia Dios* trata detenidamente de la experiencia y placer estéticos, de las condiciones en que éstos nacen, de sus componentes y variantes [7].

A) «El mundo sensible penetra en el alma mediante percepciones». Sabemos de la existencia de la belleza corpórea por el contacto directo con ella, por la percepción. Y también es verdad que la belleza corpórea deleita al mismo tiempo la «vista espiritual» *(visus spiritualis)* [10].

B) La percepción proporciona placer cuando el objeto percibido conviene al perceptor: *si sit rei convenientis, sequitur oblectatio* [7]. Así pues, es fuente de satisfacción la congruencia *(omnis delectatio est ratione proportionalitatis)*, la concordancia del objeto percibido con la mentalidad del que lo percibe.

C) La satisfacción se produce en consecuencia en tres casos: cuando lo que per-

cibimos es bello, cuando es agradable, y cuando es saludable *(triplex ratio delectandi: pulchri, suavis, salubris).*

Esto es así por cuanto para que la cosa sea grata, es preciso que nos afecte de cierto modo, como es por ejemplo en el caso de las percepciones auditivas u olfativas.

Para que sea saludable es necesario que satisfaga alguna deficiencia del organismo; las más frecuentes en este caso son las percepciones táctiles y gustativas.

Y, finalmente, para que una cosa cause la sensación de ser bella *(pulchritudo* o *speciositas)* es preciso concentrarse en la percepción en sí misma; en este caso, puede ser fuente de satisfacción una imagen, la actitud adecuada del que la percibe, o la actitud respecto al objeto reproducido por ella. Esta satisfacción —que hoy llamamos «estética» —es experimentada— sobre todo, en las percepciones visuales.

San Buenaventura unió las tres clases de satisfación en una fórmula concisa: las cosas bellas deleitan a la vista; las agradables, al oído; y las sanas, al gusto *(delectatio ratione speciositatis in visu, ratione suavitatis in auditu, salubritatis in gustu).*

Es digna además de subrayar la distinción realizada por San Buenaventura entre lo que es bello *(speciositas)* y lo que es atractivo o agradable *(suavitas),* es decir, una distinción entre valores estéticos y valores hedonistas. Y no menos valiosa es la contraposición de la satisfacción proveniente de la belleza a la derivada de la salud *(salubritas),* en la que se manifiesta la separación de valores estéticos y valores vitales.

D) La satisfacción proporcionada por las percepciones está sujeta a unas leyes fijas. En primer lugar, la satisfacción reside en percepciones moderadas, nunca en las extremadas que siempre son desagradables *sensus tristatur in extremis et in medio delectatur.* En segundo término, una cosa puede producir satisfacción sólo en aquél a quien la cosa complace: *sine amore nullae sunt deliciae.* La belleza, empero, concretamente, complace por sí misma [11]. Y finalmente, la satisfacción originada por la belleza puede ser de diversa intensidad: cuanto mayor es la belleza, más satisfacción produce: *pulchrum delectat et magis pulchrum magis delectat.*

A diferencia de las reflexiones de San Buenaventura acerca de la belleza perfecta, que derivaban de presupuestos metafísicos, sus apreciaciones psicológicas eran de carácter empírico, formadas a partir de una generalización de lo que el hombre experimenta al enfrentarse con la belleza sensible.

5. El arte. Como la mayoría de los escolásticos, San Buenaventura tenía por limitadas las posibilidades del arte humano. El arte del hombre ni es capaz de producir cosas a partir de nada, como lo hace Dios, ni de transformar el ente potencial en real, como hace la naturaleza [12]. *Rem naturalem producere non potest.* Sólo es capaz de transformar lo que ya existe: no puede crear piedras; sólo es capaz de construir con ellas una casa.

Ello no obstante, San Buenaventura advertía en el arte mayor capacidad de creación que los filósofos clásicos: la obra de arte empieza a fraguarse en la misma mente del artista, existiendo en ella como idea hasta que la materializa dándole una forma ya concreta.

San Buenaventura asumió de los filósofos antiguos el concepto de artes representativas, pero la representación *(representatio)* la entendía de otro modo. Así sostenía que el objetivo de estas artes no era tanto representar el objeto exterior y material, como la inmaterial idea interior que se halla en la mente del artista. Por esta razón, el valor de una obra de arte no reside en su semejanza con la realidad sino con la idea que abriga dicho artista. En consecuencia, más que representación la función del arte es la expresión. Y efectivamente, al pronunciarse sobre las imágenes pictóricas, San Buenaventura sostenía que no sólo imitan sino que también expresan: *dicitur imago quod alterum exprimit et imitatur.* Aunque el artista pinta o esculpe cosas exteriores *(depingit et sculpit exterius),* lo hace conforme a lo que había ideado

interiormente *(fingit interius)*, dice el filósofo [13]. El artista crea a semejanza *(similitudo)* de sí mismo, más que a la del mundo.

La pintura y la escultura expresan siempre la idea del artista, pero aún así pueden representar o no la realidad. San Buenaventura diferenciaba en estas artes las obras de imitación, como por ejemplo el retrato, y las obras de imaginación. Y concluía que estas segundas, aún cuando no producen cosas nuevas, crean nuevas composiciones.

Todas estas opiniones prueban radicalmente con cuánta claridad, en comparación con los pensadores antiguos y medievales, veía San Buenaventura el papel que desempeñan en el arte la imaginación, la idea y la creación [14].

La obra de arte en efecto, puede ser estudiada en relación a la realidad, dice el filósofo, pero también por sí misma, eludiendo dicha relación. Una obra pictórica puede interpretarse de dos maneras: como pintura *(pictura)* y como imagen *(imago)* [14], es decir, que se la puede evaluar por sí misma, independientemente de lo que representa y de cómo lo hace. Por ello, puede agradar por dos razones distintas, pudiendo residir en ella una doble belleza. «La belleza, dice Buenaventura, está tanto en la imagen como en lo que ésta representa» [15].

De esta suerte, San Buenaventura hizo una distinción entre la belleza de la imagen en sí misma y la belleza representada por la imagen o, en otros términos, separó la belleza representación de las cosas, de la representación de una cosa bella.

Una pintura es bella cuando representa bien el objeto y también cuando simplemente está bien pintada. En cada uno de estos casos, «la razón de la belleza» *(ratio pulchritudinis)* será distinta [15].

En sus juicios acerca del objetivo del arte Buenaventura se alejó notablemente de las posturas antiguas para adoptar otras claramente modernas. A su modo de ver, el proporcionar satisfación estética no era su único fin, pero sí desde luego uno de los primordiales: el artista crea su obra no sólo para ganar fama o beneficio, sino también para que su trabajo le complazca *(utillo delectetur)*. Pero como es natural, éste no podía constituir el único objetivo para un escolástico. En este aspecto, Buenaventura estaba aún muy lejos del lema del arte por el arte. *Omnis enim artifex intendit producere opus pulchrum et utile et stabile, escribía* [16]. Es decir, la finalidad del artista es crear una obra útil y duradera, pero, a la vez, una obra bella.

El filósofo discernía además tres elementos artísticos: *egressum, effectum* y *fructum;* fuente, producto y resultado. En la fuente, lo esencial es la maestría *(ars operandi)*; en el producto, la calidad de la obra *(qualitas effecti artificii)*; y en el resultado, la utilidad de la misma *(utilitas fructus)* [17].

6. *Tres ramas de la estética.* En la estética medieval, y también en la de San Buenaventura, podemos distinguir tres clases de enunciaciones. La primera la constituían los genéricos supuestos teológico-metafísicos, concernientes a la belleza de Dios y del mundo. Buenaventura habló extensamente de ellos, pero no eran tesis propias suyas sino comunes a toda la estética medieval.

En el polo opuesto aparecen enunciaciones detalladas y concretas, ciertas observaciones empíricas referentes al arte y las experiencias estéticas, que proliferaban en los escritos especializados, las poéticas y las teorías de la música. También éstas las recogían y anotaban los escolásticos. Así en los escritos de San Buenaventura encontramos numerosas observaciones que nos asombran por su brillantez y modernidad. Del amplio concepto de lo bello Buenaventura separó —bajo el nombre de «figura»— la belleza formal; advirtió además la ambigüedad del concepto de la forma exterior, y en su análisis del arte recalcó el papel de la idea, de la expresión y de la imaginación.

Finalmente, podemos percibir en la estética medieval un tercer grupo de enun-

ciados, que fueron producto original de la escolástica. No eran éstos ni supuestos metafísicos, ni datos procedentes de la observación, sino resultado del análisis de los conceptos. Pero a pesar de que San Buenaventura fue uno de los grandes escolásticos del siglo XII, este campo, tan específicamente escolástico y tan propio de su tiempo, está menos representado en su estética que el análisis empírico. La estética de San Buenaventura fue por tanto medieval, pero, en el fondo, escasamente escolástica, cosa que no podría en cambio predicarse de la doctrina estética de su coetáneo, Santo Tomás de Aquino.

P. TEXTOS DE SAN BUENAVENTURA

BUENAVENTURA, *Breviloquium*, prol. 3 (Quaracchi, V. 205)

1. Est enim pulchritudo magna in machina mundana, sed longe major in Ecclesia pulchritudine sanctorum charismatum adornata, maxima autem in Jerusalem superna.

EL OPTIMISMO ESTÉTICO

1. En efecto, existe una gran belleza en el edificio del universo, pero es mucho mayor en la Iglesia, adornada con la belleza de las santas virtudes, y es inmensa en la celestial Jerusalén.

BUENAVENTURA, *Breviloquium*, prol. 2 (Quaracchi, V. 204)

2. Totus iste mundus ordinatissimo decursu... describitur procedere a principio usque ad finem, ad modum cuiusdam pulcherrimi carminis ordinati, ubi potest quis speculari secundum decursum temporis varietatem, multiplicitatem et aequitatem, ordinem, rectitudinem et pulchritudinem multorum divinorum iudiciorum... Unde sicut nullus potest videre pulchritudinem carminis, nisi aspectus eius feratur super totum versum, sic nullus videt pulchritudinem ordinis et regiminis universi, nisi eam totam speculetur.

EL INTEGRALISMO ESTÉTICO

2. Se dice que todo este mundo avanza siguiendo un curso muy ordenado desde el principio hasta el fin, como un bellísimo y ordenado poema donde se puede observar, siguiendo la variedad rítmica, la multiplicidad y la igualdad, el orden, la justicia y la belleza de muchos procesos divinos... Por eso, del mismo modo que nadie puede advertir la belleza de un poema si no lo conoce en su totalidad, tampoco ve nadie la belleza del orden universal, a no ser que contemple este orden en su totalidad.

BUENAVENTURA, *I Sent*, D. 1 a. 3 q. I (Quaracchi, I, 38)

3. Item pulchrum delectat et magis pulchrum magis delectat, ergo summe pulchrum summe delectat. Sed eo fruimur in quo summe delectamur, ergo Deo est fruendum.

EL TRANSCENDENTALISMO ESTÉTICO

3. Deleita lo bello y lo más bello deleita aún más, luego lo que es sumamente bello deleita en grado sumo. Ahora bien, gozamos de aquello que nos deleita en grado sumo, luego hay que gozar de Dios.

BUENAVENTURA, *IV Sent.* D. 24 a 1 q. 1 ad 3 (Quaracchi, IV, 609)

4. Decor naturae duplex est: quidam spiritualis et quidam corporalis. Spiritualis decor... non aufertur, sed corporalis vanus est... et iste non est servandus, immo contemnendus ab his, qui interiorem volunt servare... cultura exterior est a spiritualibus fugienda.

EL ASCETISMO ESTÉTICO

4. La belleza de la naturaleza es de dos tipos: espiritual y corporal. La belleza espiritual no muere, mientras que la corporal es vana; a ésta no hay que prestarle atención, sino por el contrario, hay que despreciar a aquellos que quieren conocer sus secretos... Los partidarios de la espiritual deben evitar el culto a la belleza exterior.

BUENAVENTURA, *In Sap.*, 7, 10 (Quaracchi, VI, 153)

5. Lux est pulcherrimum et delectabilissimum et optimum inter corporalia.

LA BELLEZA DE LA LUZ

5. La luz es lo mejor, lo más bello y agradable de las cosas corporales.

BUENAVENTURA, *II Sent.* D. 34 a. 2 q. 3 (Quaracchi, II, 814)

6. Omne, quod est ens, habet aliquam formam, omne autem, quod habet aliquam formam, habet pulchritudinem.

LA BELLEZA DE LA FORMA

6. Todo lo que existe tiene alguna forma, y todo lo que tiene alguna forma posee belleza.

BUENAVENTURA, *Itinerarium*, 2, 4-6 (Quaracchi, V, 300)

7. Intrat igitur... in animám humanam per apprehensionem totus iste sensibilis mundus... Ad hanc apprehensionem, si sit rei convenientis, sequitur oblectatio. Delectatur autem sensus in obiecto per similitudinem abstractam percepto vel ratione speciositatis, sicut in visu, vel ratione suavitatis, sicut in odoratu et auditu, vel ratione salubritatis, sicut in gustu et in tactu, appropriate loquendo. Omnis autem delectatio est ratione proportionalitatis... Proportionalitas aut attenditur (1) in similitudine secundum quod tenet rationem speciei seu formae, et sic dicitur speciositas, quia „pulchritudo nihil aliud est quam aequalitas numerosa", seu „quidam partium situs cum coloris suavitate". (2) Aut attenditur proportionalitas in quantum tenet rationem potentiae seu

LA PERCEPCIÓN DE LO BELLO

7. Así pues, todo el mundo sensible penetra en el alma humana mediante la percepción... A la percepción, si el objeto es armonioso, sigue el placer. Ahora bien, el espíritu se deleita en el objeto por semejanza abstracta con lo percibido, a causa de su belleza (en el caso de la vista), o a causa de su suavidad (en el caso del olfato y el oído), o a causa de su salud (en el caso del gusto y el tacto), para hablar con propiedad. Ahora bien, todo deleite se debe a la armonía... La armonía se observa (1) en la semejanza, porque guarda relación con la belleza o forma, y se habla entonces de belleza, pues «la belleza no es otra cosa sino la igualdad numérica» o «cierta proporción de las partes unida a un colorido agradable». (2) También se observa la armonía en relación con la potencia o fuerza, y se habla entonces de suavidad, cuando la fuerza agente no excede inadecuadamente la capacidad del receptor, pues el es-

virtutis et sic dicitur suavitas, cum virtus agens non improportionaliter excedit recipientem; quia sensus tristatur in extremis et in mediis delectatur. (3) Aut attenditur in quantum tenet rationem efficaciae et impressionis, quae tunc est proportionalis, quando agens imprimendo replet indigentiam patientis et hoc est salvare et nutrire ipsum, quod maxime apparet in gustu et tactu... Hoc est autem, cum quaeritur ratio pulchri, suavis et salubris; et invenitur quod haec est proportio aequalitatis.

píritu no se deleita en los extremos, sino en la moderación. (3) También se observa en relación con la eficacia o el impulso, que es armonioso cuando actúa supliendo la deficiencia del que lo recibe, es decir, cuando lo sana y lo alimenta; esta armonía es la más frecuente en el gusto y el tacto... Ahora bien, cuando se busca la razón de lo bello, agradable y sano, se encuentra que reside en la armonía de la igualdad.

BUENAVENTURA, *In Hexaem.*, coll. 14, 4 (Quaracchi, V, 393)

8. Non apparent pulchra nisi ex conformitate repraesentantis ad repraesentatum.

LA CONGRUENCIA DE LO PERCIBIDO CON EL PERCEPTOR

8. La belleza no se muestra sino a partir de la congruencia de lo percibido con el perceptor.

BUENAVENTURA, *IV Sent.* D. 48a 2 q. 3 (Quaracchi, IV, 993)

9. Figura dicitur... uno modo dispositio ex clausione linearum... secundo modo exterior rei facies sive pulchritudo.

LA AMBIVALENCIA DEL CONCEPTO DE «FIGURA»

9. Se llama «figura», por un lado, a la disposición delimitada por líneas, y, por otro lado, al aspecto exterior de las cosas o belleza.

BUENAVENTURA, *IV Sent. D.* 49a 2 q. 1 (Quaracchi, IV. 1026)

10. Harmonia nata est delectare visum non corporalem, sed spiritualem.

VISUS SPIRITUALIS

10. Por su naturaleza, la armonía no deleita a la vista corporal, sino a la espiritural.

BUENAVENTURA, *IV Sent.* p. 30 dub. 6 (Quaracchi, IV, p. 713)

11. Pulchritudo naturaliter animum attrahit ad amorem.

EL AFÁN NATURAL POR LO BELLO

11. El espíritu, por naturaleza, se siente atraído hacia la belleza.

BUENAVENTURA, *II Sent.* D, 7 p. 2a 2 q. 2 (Quaracchi, II, 202)

12. Triplex ⟨est⟩ agens... Deus, natura et intelligentia. Ista sunt agentia ordinata, ita quod primum praesupponitur a secundo, et secundum a tertio. Deus enim operatur a nihilo,

DIOS, NATURALEZA Y ARTE

12. Existen tres agentes...: Dios, la naturaleza y la inteligencia. Estos agentes guardan un orden, de tal modo que el primero está por encima del segundo, y el segundo por encima del tercero. En efecto, Dios crea

natura vero... ex ente in potentia, ars supponit operationem naturae et operatur super ens completum: non enim facit lapides, sed domum de lapidibus.

de la nada; la naturaleza, del ser en potencia; y el arte supone la acción de la naturaleza y crea sobre el ser real: en efecto, no crea piedras, sino que con ellas construye una casa.

BUENAVENTURA, *III Sent.* D. 376 dub. (Quaracchi, III, 830)

LA FUENTE INTERIOR DEL ARTE

13. Anima... facit novas compositiones, licet non faciat novas res, et secundum quod fingit interius, sic etiam depingit et sculpit exterius.

13. El alma crea nuevas composiciones, aunque no cree nuevos objetos, y pinta y esculpe cosas materiales conforme a lo que había ideado en su interior.

BUENAVENTURA, *I Sent.* D. 3 p. 2a 1 q. 2 (Quaracchi, I, 83)

LA IMAGEN Y SU MODELO

14. Tria oportet in imaginis ratione praesupponere. Primo enim imago attenditur secundum expressam conformitatem ad imaginatum; secundo, quod illud quod conformatur imagini, per consequens conformetur imaginato: unde qui videt imaginem Petri, per consequens videt et Petrum; tertio, quod anima secundum suas potentias conformis reddatur his ad quae convertitur sive secundum cognitionem sive secundum amorem.

14. Es preciso suponer tres factores en la naturaleza de la imagen.

En primer lugar, la imagen se estudia conforme a su adecuación con lo imaginado; en segundo lugar, que lo que se ajusta a la imagen, lógicamente se ajuste a lo imaginado: por eso, el que ve una imagen de Pedro, lógicamente ve también a Pedro; en tercer lugar, que el alma, gracias a sus potencias, se acomode a aquello hacia lo que se dirige, mediante el conocimiento o mediante el amor.

BUENAVENTURA, *I Sent.* D. 3 p. 1a 1 q. 2 (Quaracchi, I, 72)

LA PINTURA Y LA IMAGEN

14a. Pictura dupliciter cognoscitur, aut sicut pictura aut sicut imago.

14a. Una pintura puede interpretarse de dos maneras: como pintura o como imagen.

BUENAVENTURA, *I Sent.* D. 31 p. 2a 2 q. 1 (Quaracchi, I, 544)

15. Pulchritudo ita refertur ad prototypum, quod nihilominus est in imagine pulchritudo, non solum in eo cuius est imago. Et potest ibi reperiri duplex ratio pulchritudinis... Quod patet quia imago dicitur pulchra, quando bene protracta est; dicitur etiam pulchra, quando bene repraesentat ullum, ad quem est.

15. La belleza se refiere así al modelo, porque la belleza está tanto en la imagen como en el objeto que representa. Y se puede descubrir así que la razón de la belleza es de dos tipos... Porque se dice que una pintura es bella cuando está bien pintada y también cuando representa correctamente a su modelo.

BUENAVENTURA, *De reductione artium ad theol.*, 13 (Quaracchi, V, 323)

16. Omnis enim artifex intendit producere opus pulchrum et utile et stabile... Scientia reddit opus pulchrum, voluntas reddit utile, perseverantia reddit stabile.

LO BELLO, ÚTIL Y DURADERO

16. Todo artista intenta crear una obra bella, útil y duradera... Los conocimientos hacen que la obra sea bella, la voluntad, que sea útil: y la perseverancia, que sea duradera.

BUENAVENTURA, *De reductione artium ad theol.*, 11 (Quaracchi, V, 322)

17. In qua ista (arte mechanica)... tria possumus intueri... egressum, effectum et fructum, vel sic: artem operandi, qualitatem effecti artificii et utilitatem fructus eliciti.

TRES ETAPAS EN EL ARTE

17. Podemos distinguir tres elementos en este arte: fuente, producto y resultado; o también: la maestría, la calidad de la obra y la utilidad del resultado.

12. La estetica de Alberto Magno y de Ulrico de Estrasburgo

1. Alberto Magno. La orden de los dominicos se pronunció sobre las cuestiones estéticas un poco más tarde que la franciscana. El primero en hacerlo fue Alberto Magno (1193-1280), científico de amplios horizontes, conocido en la historia de la estética tanto por sus méritos propios como por haber sido el maestro de Tomás de Aquino.

Cierto es que en sus primeros escritos no encontramos mención alguna de problemas estéticos, pero éstos, los trató más tarde, hacia el 1250, en sus clases impartidas en Colonia. El tema de sus conferencias fue concretamente el comentario a *Los Nombres Divinos* de Seudo-Dionisio, y a través de las tesis de este filósofo, en cuya tecnología la belleza había ocupado un lugar tan eminente, se interesaría Alberto por las cuestiones estéticas, inspirándose en las ideas del autor comentado.

Alberto Magno conservó la distinción griega entre la belleza en sentido estricto del término, es decir, la belleza corpórea, y en su sentido más amplio y general [1]; así como la tesis de que la belleza corpórea consiste en tres elementos: proporción, magnitud y color [2].

El que la belleza consiste en la proporción había sido una convicción muy divulgada y generalmente aceptada por los griegos antiguos; el factor de magnitud en la interpretación de lo bello lo había introducido Aristóteles, y el del color los estoicos. Las tesis restantes Alberto las tomó de Seudo-Dionisio y, remontándose más, de los neoplatónicos. De estos últimos provenía tambien la creencia de que todas las cosas participa de lo bello [3], de que la verdadera belleza es sólo la perfecta belleza divina, y de que la belleza generalmente concebida consiste en claridad y resplandor [4].

De la doctrina de Seudo-Dionisio recogió también Alberto Magno la tesis que unía la antigua estética griega (lo bello consiste en la proporción) con la neoplatónica (lo bello consiste en el resplandor), afirmando que toda belleza consiste tanto en la proporción como en el resplandor.

La idea de que la belleza consiste en estas dos cualidades engendró la pregunta

por la relación entre ambas. Y la respuesta que daba Alberto Magno fue una respuesta suya original, aunque la inspiración provenía también en este caso de la antigua filosofía, aunque no de Plotino o Seudo-Dionisio sino de Aristóteles.

La doctrina de Seudo-Dionisio dictó la pregunta, y la respuesta la encontró Alberto en el pensamiento aristotélico, concretamente en su hilomorfismo, es decir, en la convicción de que la materia siempre va unida con la forma. Así Alberto identificaría el resplandor neoplatónico y dionisiano con la forma aristotélica. Y como para el Estagirita «forma» significaba la esencia de las cosas, la tesis albertiana afirmaba que las cosas gustan, y por tanto son bellas, cuando en su aspecto, en su materia, se hace ver y resplandece su esencia.

Siguiendo esta idea, definía la belleza como el resplandor *(splendor)* de la forma en las diversas partes de la materia proporcionalmente construidas [5]. O, como claridad *(claritas)* de la forma que trasluce *(supersplendet)* de las partes materiales de las cosas [1]. En otra ocasión dijo Alberto que la belleza consiste en el brillo *(resplandentia)* de la forma [6]. La forma de las cosas decide sobre su unidad, por lo que la belleza produce la unidad [7]. Con esta interpretación aristotélica de la forma, la tesis de que la belleza reside en la misma dejaba de ser una expresión propia del formalismo.

La idea fundamental de Alberto Magno —la reducción de lo bello a la forma— tuvo dos consecuencias:

A. Implicaba cierta relativización de lo bello: cada cosa tiene una belleza propia de su forma y la forma de cada género es diferente. La belleza reside, pues, «en la cantidad debida, la situación debida, la debida conformación y la debida proporción [8]». Ello no obstante, tanto Alberto Magno como sus discípulos tenían la belleza proveniente de la forma por una belleza absoluta *(pulchrum)* y distinguían de ella la belleza relativa *(aptum)*.

B. Al introducir en la estética el concepto de forma en cuanto esencia de las cosas, Alberto Magno tuvo que hacer una nueva diferenciación conceptual y añadir a la belleza espiritual y corpórea la belleza esencial, la que reside en la esencia misma de las cosas [8].

Uno de los discípulos de Alberto, Ulrico de Estrasburgo, desarrolló este concepto, dividiendo —conforme a la tradición— la belleza en corpórea y espiritual y distinguiendo en ambas la belleza esencial y accidental, o sea, la que corresponde a las cosas por su esencia, y la que les corresponde por accidente.

2. *Ulrico de Estrasburgo.* Las concepciones de Alberto Magno las conocieron en sus clases dos eminentes alumnos: Tomás de Aquino y Ulrico de Estrasburgo, y ambos conservaron el concepto hilomórfico de lo bello iniciado por su maestro. Santo Tomás lo transformó considerablemente, intensificando los elementos peripatéticos, mientras que Ulrico se mantuvo más fiel a la teoría de Alberto, por lo que sus tesis fueron más neoplatónicas y dionisianas que aristotélicas.

Ulrico Engelberti de Estrasburgo (m. 1287) dedicó un capítulo entero de su *Suma* a los problemas de lo bello, de modo tal que casi podríamos calificarlo de «tratado» sobre la belleza; un tratado que no forma, empero, un conjunto independiente, sino que se haya inserto, en una obra más extensa. Otros «tratados» semejantes los encontramos en la *Summa Alexandri,* en el comentario de Alberto Magno a *Los Nombres Divinos,* y —en la escolástica tardía— en la *Summa* de Dionisio Cartujano. Santo Tomás de Aquino por su parte no escribió ningún tratado de este tipo. Y dado que el de Ulrico es el único impecablemente editado, traducido y comentado [a], es lógico que atraiga la atención de los estudiosos.

---

[a] M. Grabmann, *Des Ulrich Engelberti von Strassburg O. P. Abhandlung «De pulchro»*, Sitzungs-

En toda la filosofía de Ulrico, la estética incluida, advertimos una acusada influencia del pensamiento de Plotino y de Seudo-Dionisio [9]. Ulrico sostenía que la forma constituye la belleza de cada cosa [10], pero al tiempo afirmaba que «tanto más bella es la forma cuanto más resplandor posee», gracias a elevarse por encima de la materia.

Todos los escolásticos medievales tenían la belleza transcendente por superior a la temporal, pero mientras unos prestaron a su transcendencia la mayor atención, otros en cambio ni la tomaron en consideración. Ulrico pertenecía a los primeros. En su tratado encontramos un aserto que es la quintaesencia de la estética transcendente: Dios no sólo es la belleza suprema, sino que también es causa de todo lo bello, siendo causa eficiente, ejemplar y final al mismo tiempo [11]. Más en su obra hallamos también otras ideas referentes a la belleza empírica. Así hemos mencionado ya su tesis de la belleza esencial y accidental.

A. Aparte de aquella distinción, Ulrico realizó otra entre la belleza absoluta y la relativa que aplicó también a la ausencia de lo bello, a la fealdad [12]. Así una cosa es absolutamente fea cuando carece de lo que le corresponde según su naturaleza, y es comparativamente fea cuando le falta la belleza que se encuentra en cosas más sublimes, sobre todo en aquellas con las cuales puede ser comparada.

B. Asimismo sostenía que la congruencia que decide sobre la belleza de las cosas es cuádruple, y ninguna de sus características puede faltar si la cosa ha de ser bella. Por ejemplo, un hombre no es bello cuando tiene una complexión inadecuada; segundo, cuando es de pequeña estatura; tercero, cuando es inválido; y, cuarto, cuando su constitución sobrepasa lo natural [13].

C. Haciendo uso de la rica terminología escolástica, Ulrico separó la belleza en el sentido más amplio, la cual denominó *decor* de la belleza en sentido limitado, a la que llamó *pulchrum* [14]. La belleza en el sentido restringido se opone a la aptitud *(aptitudo)*, y en el sentido más amplio, por el contrario, la abarca. En este segundo sentido engloba tanto a la belleza interior como la exterior, tanto la absoluta como la relativa. Para la belleza en este sentido más amplio podría buscarse otro nombre, pero en las lenguas modernas ambos conceptos diferenciados por Ulrico suelen denominarse «belleza», lo que produce cierta ambivalencia de este término estético fundamental.

La fusión de los elementos peripatéticos con los neoplatónicos no fue ninguna particularidad de Alberto Magno y su escuela, pues la encontramos igualmente en casi todos los escolásticos del siglo XIII. Así cuando Jacobo de la Voragine, autor de la popular *Leyenda dorada*, definida la existencia de cuatro distintas causas de lo bello [15]; la magnitud y el número, el color y la luz, la magnitud constituía un elemento típicamente aristotélico y la luz, por su parte, neoplatónico.

3. *La doctrina de Aristóteles.* La doctrina aristotélica penetró, al menos parcialmente, en la estética medieval del siglo XIII, aunque las condiciones no fueran de lo más favorables para ello, pues la obra primordial del Estagirita, su *Poética*, era desconocida. Y se dio la coincidencia de que una frase de su *Metafísica*, de la mayor importancia para los estudios estéticos, pasó inadvertida por los escolásticos de aquella centuria. Me refiero con ello a aquel enunciado, en el que se enumeran los factores principales de la belleza, donde la voz «bello» fue traducida por Guillermo de Moerbecke en el sentido de *bonum* y no en el de *pulchrum* [a]. El traductor seguía así el ejemplo de San Jerónimo quien, en la *Vulgata*, traducía de manera semejante al viejo texto del *Génesis*. Por esta razón, la frase de Aristóteles, que en cierto sen-

---

berichte der bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philos. - philol. Klasse, Jahrg. 1925, 5 Abh., München, 1926.

[a] Grabman, op. cit. en la Introducción.

tido constituye la quintaesencia de su estética, pasó a la filosofía práctica del medievo más que a su concepción de la belleza.

Ello no obstante, los adeptos al sistema aristotélico, con Santo Tomás a la cabeza, tenían ya una noción suficientemente amplia de la filosofía del Estagirita, introduciendo en el pensamiento estético medieval algunos de sus elementos, y, sobre todo, su espíritu y su actitud empírica fundamental.

R. TEXTOS DE ALBERTO MAGNO Y DE ULRICO DE ESTRASBURGO

ALBERTO MAGNO, *Opusculum de pulchro et bono* (Mandonnet, V, 426).

1. Sicut ad pulchritudinem corporis requiritur quod sit proportio debita membrorum et quod color supersplendeat eis... ita ad rationem universalis pulchritudinis exigitur proportio aliqualium ad invicem, vel partium, vel principiorum vel quorumcumque quibus supersplendeat claritas formae.

BELLEZA EN SENTIDO AMPLIO Y RESTRINGIDO DEL TÉRMINO

1. Así como la belleza corpórea requiere una proporción adecuada de los miembros y un color resplandeciente..., también la belleza universal exige una proporción de los elementos entre sí, ya de las partes, ya de los principios, ya de cualquier ser en el que resplandezca la claridad de la forma.

ALBERTO MAGNO, *Mariale*, Qu. 15-16.

2. Ad pulchritudinem tria requiruntur: primum est elegans et conveniens corporis magnitudo, secundum est membrorum proportionata formatio, tertium boni et lucidi coloris perfusio.

MAGNITUD, PROPORCIÓN Y COLOR

2. La belleza requiere tres elementos: en primer lugar, una elegante y armoniosa magnitud corporal; en segundo lugar, una disposición proporcionada de los miembros; en tercer lugar, un revestimiento de color agradable y luminoso.

ALBERTO MAGNO, *Opusculum de pulchro et bono* (Mandonnet, V, 436).

3. Non est aliquid de numero existentium actu, quod non participet pulchro et bono.

CADA COSA ES PARTÍCIPE DE LA BELLEZA

3. No hay ninguno entre los seres existentes que no participe de la belleza y el bien.

ALBERTO MAGNO, *Opusculum de pulchro et bono* (Mandonnet, V, 327).

4. Bonum est, quod omnes optant. Honestum vero addit supra bonum hoc scilicet, quod sua vi et dignitate trahat desiderium ad se. Pulchrum vero ulterius super hoc addit resplendentiam et claritatem.

LA FORMA Y SU RESPLANDOR

4. Es bueno lo que todos desean: así, la honradez se sitúa por encima del bien, porque con su fuerza y dignidad se convierte en algo deseado; pero la belleza sitúa mayor por encima de esto su resplandor y claridad.

ALBERTO MAGNO, *Opusculum de pulchro et bono* (Mandonnet, V, 420).

5. Pulchrum (dicit) splendorem formae substantialis vel actualis supra partes materiae proportionatas.

5. Se llama belleza al resplandor de la forma esencial o activa sobre las partes proporcionadas de la materia.

ALBERTO MAGNO, *Opusculum de pulchro et bono* (Mandonnet, V, 421).

6. Ratio pulchri in universali consistit in resplendentia formae super partes materiae proportionatas, vel super diversas vires vel actiones.

6. La esencia de la belleza en el universo está en el resplandor de la forma sobre las partes proporcionadas de la materia o sobre las diversas fuerzas o acciones.

ALBERTO MAGNO, *Opusculum de pulchro et bono* (Mandonnet, V, 420-421).

7. (Pulchrum) congregat omnia, et hoc habet ex parte formae cujus resplendentia facit pulchrum... Secundum autem quod (forma) resplendet super partes materiae, sic est pulchrum habens rationem congregandi.

LA BELLEZA DE LA UNIDAD

7. La belleza lo agrupa todo, y procede de la forma cuyo resplandor crea lo bello... Ahora bien, puesto que la forma resplandece sobre las partes de la materia, así existe la belleza que reside en la unidad.

ALBERTO MAGNO, *Summa Theologiae*, Q. 26, membr. I a. 2.

8. Augustinus loquitur ibi de pulchritudine corporali, secundum quod typus quidem est pulchritudinis spiritualis. Sicut enim in corporibus decor sive pulchritudo est, ut dicit Philosophus in *Topicis*, commensuratio partium elegans, sive, ut dicit Augustinus, commensuratio partium cum suavitate coloris, quae commensuratio attenditur in debita quantitate et debito situ et debita figura et debita proportione partis cum parte et partis ad totum: ita in essentialibus commensuratio est constituentium et ad invicem et ad formam totius, et in spiritualibus commensuratio est virium, quae sunt partes potestative et ad se et ad totum. Et in hac commensuratione consistit pulchritudo spiritualis.

LA BELLEZA CORPÓREA, ESENCIAL Y ESPIRITUAL

8. Agustín habla allí de la belleza corpórea, que es la imagen de la belleza espiritual. En efecto, del mismo modo que, en lo corporal, la hermosura o belleza consiste en la correcta armonía de las partes —como dice el Filósofo en *Topica*—, o bien —como dice Agustín— en la armonía de las partes unida a un colorido agradable, y esta armonía se observa en la debida cantidad, la debida situación, la debida conformación y la debida proporción de las partes entre sí y con relación al conjunto: así también en lo esencial existe armonía de las partes entre sí y con relación a la forma del conjunto, y en lo espiritual existe armonía de las fuerzas, que son partes con poder para relacionarse entre sí y con el conjunto. Y en esta armonía consiste la belleza espiritual.

ULRICO DE ESTRASBURGO, *Liber de summo bono,* L. II, tr. 3 c. 5.

9. Pulchritudo est consonantia cum claritate, ut dicit Dionisius. Sed tamen consonantia est ibi materiale et claritas formale completivum. Unde sicut lux corporalis est formaliter et causaliter pulchritudo omnium visibilium, sic lux intelectualis est formalis causa pulchritudinis omnis formae substantialis etiam materialis formae... Quaelibet forma quantum minus habet huius luminis per obumbrationem materiae, tanto deformior est et quanto plus habet huius luminis per elevationem supra materiam, tanto pulchrior est... Ubi autem haec lux est essentialiter, ibi est inennarrabilis pulchritudo, „in quam desiderant angeli prospicere".

EL FACTOR MATERIAL Y FORMAL DE LO BELLO

9. La belleza es la armonía a la claridad, como dice Dionisio. Pero, sin embargo, la armonía es un factor material y la claridad un factor formal. Por lo tanto, así como la luz corporal es formal y causalmente la belleza de todo lo visible, así también la luz intelectual es la causa formal de la belleza de toda forma sustancial y material... La forma, cuanto menos resplandor posee, a causa de las tinieblas de la materia, tanto más deforme es, y cuanto más resplandor posee, gracias a su elevación por encima de la materia, tanto más bella es. Ahora bien, allí donde esta luz existe en esencia, se produce una inefable belleza «que los ángeles desean contemplar».

ULRICO DE ESTRASBURGO, *De pulchro* (Grabmann, 73-4).

10. (Forma) est pulchritudo omnis rei... Ideo etiam pulchrum alio nomine vocatur speciosum a specie sive forma.

LA BELLEZA DE LA FORMA

10. La forma es la belleza de cada ser... Por eso lo bello se denomina también «hermoso» *(speciosus)*, de «hermosura» *(species)*, que es sinónimo de «forma».

ULRICO DE ESTRASBURGO, *De pulchro* (Grabmann, 75).

11. Deus non solum pulcher est perfecte in se in fine pulchritudinis, sed insuper est causa efficiens et exemplaris et finalis omnis creatae pulchritudinis.

LA BELLEZA DE DIOS

11. Dios no sólo es completamente bello en sí y como fin de la belleza, sino que además es causa eficiente ejemplar y final de toda la belleza creada.

ULRICO DE ESTRASBURGO, *De pulchro* (Grabmann, 79).

12. Imperfectio vel absoluta est, scilicet cum deficit rei aliquid sibi naturalium, ut corrupta et immunda sunt turpia, vel est comparata scilicet cum deerit rei pulchritudo alicuius nobilioris cui ipsum comparatur, precipue si nititur illud imitari.

LA FEALDAD ABSOLUTA Y RELATIVA

12. La fealdad puede ser de dos tipos: absoluta, cuando el objeto carece de algo que le corresponde por su naturaleza (y así son feas las cosas corruptas o impuras); o relativa, cuando carece de la belleza de las cosas más sublimes, a las cuales se compara, principalmente si aspira a reflejarlas.

ULRICO DE ESTRASBURGO, *De pulchro* (Grabmann, 77-8).

13. Ad pulchritudinem requiritur proportio materiae ad formam, illa autem proportio in corporibus est in quadruplici consonantia... Propter primum homo bene complexionatus... est pulchrior essentiali pulchritudine homine melancolico vel alias male complexionato. Propter secundum... pulchritudo est in magno corpore, parvi autem formosi et commensurati, pulchri autem non... Propter tertium membro deminutus non est pulcher. Propter quartum monstruosi partus non sunt perfecte pulchri.

LA BELLEZA EXIGE UNA PROPORCIÓN CUÁDRUPLE

13. La belleza exige la proporción de la materia con la forma, pero esta proporción en los cuerpos consiste en una armonía cuádruple... En primer lugar, un hombre de complexión adecuada... es más bello, de acuerdo con la esencia de la belleza, que un hombre melancólico o de otra complexión inadecuada. En segundo lugar, la belleza depende de la magnitud del cuerpo: un cuerpo pequeño, aunque esté formado y proporcionado, no es bello... En tercer lugar, un cuerpo inválido no es bello. En cuarto lugar, una constitución que sobrepasa lo natural no es perfectamente bella.

ULRICO DE ESTRASBURGO, *De pulchro Decor, pulchrum, aptum.* (Grabmann, 80).

14. Dicit etiam Isidorus in libro *de summo bono*: decor omnium consistit in pulchro et apto et secundum hoc differentia est inter haec tria: decor, pulchritudo et aptitudo. Decor enim rei dicitur omne quod rem facit decentem sive hoc sit intra rem sive extrinsecus ei, aptum ut ornamenta vestium et manilium et huiusmodi. Unde decor est communis ad pulchrum et aptum. Et haec duo differunt secundum Isidorum sicut absolutum et relativum.

DECOR, PULCHRUM, APTUM

14. Dice Isidoro de Sevilla en su libro *De summo bono* que la belleza de todas las cosas consiste en la hermosura y la conveniencia, y de acuerdo con esta diferencia hay que distinguir entre belleza, hermosura y conveniencia. Se denomina «belleza» a todo lo que hace que una cosa sea bella, tanto interior como exteriormente, y «conveniencia», a los ornamentos de los vestidos, objetos, etc. Por tanto, la belleza es común a la hermosura y la conveniencia. Y estas dos cualidades se diferencian, según Isidoro, como lo absoluto y lo relativo.

JACOBO DE LA VORÁGINE, *Mariale* (Manuscrito de la Bibliot. Naz. de Florencia, cod. B 2 1219, fol. 124, Grabmann, p. 17).

15. Causae pulchritudinis sunt quattuor, quas ponit Philosophus in libro *Perspectivorum*, scilicet magnitudo et numerus, color et lux.

CUATRO CAUSAS DE BELLEZA

15. Existen cuatro causas de belleza, que describe el Filosófo en su libro *Perspectivae:* la magnitud, el número, el color y la luz.

13. La estética de Santo Tomás de Aquino

1. La actitud de Santo Tomás hacia la estética. Hasta hoy mismo, los partidarios de la escolástica consideran a Santo Tomás (1225-74) como el mayor filósofo y estético de la misma. Ello no obstante, debemos señalar que Santo Tomás no se interesó sobremanera por la estética, y si se ocupó de ella fue sólo porque no la pudo eludir en su gran sistema filosófico. Pero aunque la tratara marginalmente, en sus conceptos estéticos salen a relucir también y en gran medida sus enormes facultades intelectuales.

El método escolástico de componer y contraponer conceptos condujo a Santo Tomás a considerar ciertas cualidades de lo bello que habían pasado desapercibidas aún a aquellos autores para los cuales la estética era de sumo interés y que tenían mejores conocimientos en el campo del arte. No fue Tomás de Aguino el único caso de este tipo en la historia de la estética. Cinco siglos más tarde, Inmanuel Kant, que tampoco mostraría gran interés por la estética, al incluirla en el sistema filosófico, hizo que esta disciplina diera un enorme paso hacia adelante.

Santo Tomás no escribió en efecto ningún tratado específico dedicado al estudio del arte ni la belleza. El tratado *De pulchro,* que se le ha atribuido, no salió de su pluma. Es más: el filósofo no consagró a las cuestiones de lo bello ni un solo capítulo de sus escritos, refiriéndose a la belleza sólo cuando lo requerían otros temas; además, siempre que lo hizo, la trató concisamente y sin entrar en detalles, pero sus lacónicas observaciones indican que tenía un concepto muy claro de la misma. En cualquier caso, resulta una tarea bien difícil componer en base a enunciaciones accidentales una teoría estética completa, y más laborioso todavía será compaginar aquellas observaciones sueltas, procedentes de diferentes períodos y hechas con diversas ocasiones [a].

2. Las tesis tradicionales en la estética de Santo Tomás. Tomás de Aquino, discípulo de Alberto Magno, asistió a sus clases, que trataban, entre otras cosas, también de la estética, por lo que asumió algunos conceptos aristotélicos, sobre todo el de la forma. Y también de Alberto o tal vez de otros maestros tomó varias de las tesis pertenecientes a la tradición estética del medievo:

1. Así la tesis de que, junto a la belleza sensible, existe también la belleza inteligible (o, dicho en otros términos: junto a la belleza corpórea existe la belleza espiritual; junto a la belleza exterior, la belleza interior);
2. La tesis de que además de la belleza imperfecta que conocemos por experiencia existe también y sobre todo la perfecta belleza divina;
3. La tesis de que la belleza imperfecta es reflejo de la perfecta, existiendo en ella y gracias a ella y aspirando a ella;
4. La tesis de que lo bello difiere conceptualmente de lo bueno, aunque no difieren *in re* porque todas las cosas buenas son bellas, y todas las bellas son buenas;

---

[a] P. Vallet, *L'idée du beau dans la philosophie de St. Thomas d'Aquin,* en: «Précis historiques», III série, X, 1880.—L. Schütz, Thomas-Lexicon 2 Aufl. 1895.—M. de Wulf, *Les théories esthétiques propres a St. Thomas d'Aquin.* «Revue Néo-scolastique», II, 1895.—*Études historiques sur l'esthétique de St. Thomas,* 1896.—J. Maritain, *Art et scolastique,* 1920.—M. de Munnynck, *L'esthétique de St. Thomas d'Aquin,* en: *San Tommaso d'Aquino, Miscellanea,* Milano, 1923.—A. Dyroff, *Über die Entwicklung und Wert der Asthetik des Thomas von Aquin,* en: «Archiv für syst. Philosophie und Soziologie», Festgabe Stein, vol. 33, 1929.—F. Olgiati, *La «simplex apprehensio» e intuizione artistica,* en: «Rivista di filosofia neo-scolastica», vol. 25, 1933.—U. Eco, *Il Problemo estetico in San Tommaso,* en la ed. de Studi di Estetica, 1956.—Dom H. Pouillon, op. cit.—W. Stróżewski, *Próba systematyzacji określeń piękna występujących w tekstach św. Tomasza* (un invento de sintetizar las definiciones de lo bello que aparecen en los textos de Santo Tomás) en: «Rocznikach filozoficznych», vol. VI, 1, Lublin, 1958.—F. J. Kovach, *Die Aesthetik des Thomas von Aquin,* 1961.

5. La tesis de que la belleza consiste en la armonía, la proporción *(consonantia)* y la claridad *(claritas)*.

Todas estas tesis procedían de Seudo-Dionisio y San Agustín, pero sus raíces se remontaban a Platón y Plotino. De acuerdo con ellas, parte de los pensadores medievales prestó escasa atención a la belleza terrestre, pero dicha situación cambió en la Baja Edad Media, sobre todo con Santo Tomás, quien no dejó de alabar la belleza trascendente, aunque su concepto de lo bello lo formuló en base a la belleza terrenal, empíricamente conocida.

3. Observaciones de Santo Tomás acerca del arte y de lo bello. En casi todas las obras de Santo Tomás, empezando por su comentario al *Libro de las Sentencias* de Pedro Lombardo (1254-1256), *De veritate* (1256-59), hasta la *Summa Theologica* (1265-73), encontramos alguna que otra mención de lo bello y del arte, siendo dichas menciones más extensas en sólo dos casos: en el comentario a *Los Nombres Divinos* (probablemente de 1260-62), donde expone Santo Tomás sus primeros conceptos estéticos, y en la *Suma teológica,* donde manifiesta sus conceptos maduros. Mientras que en la primera se atiene a ideas profesadas por sus antecesores escolásticos, en la segunda se nota ya una acusada influencia de la escuela peripatética, así como la presencia de sus propios conceptos.

4. Definición de lo bello. En particular fue idea original de Santo Tomás su definición de lo bello, que en la *Summa teológica* es repetida dos veces, aunque en dos versiones diferentes. En la primera, llama bellas a las cosas que «agradan a la vista» *(quae visa placet)* [1], y en la segunda dice que se llaman bellas aquellas cosas «cuya percepción misma complace» *(cuius ipsa apprehensio placet)* [2].

Ambas definiciones pueden parecer incompatibles, ya que una determina la belleza estrictamente concebida (por medio de la vista) y la otra en un sentido más amplio (mediante la percepción). La primera parece limitar la belleza a las cosas visibles, cosa que no hace en cambio la segunda. Sin embargo, en otra ocasión Santo Tomás explica que la vista, en cuanto sentido más perfecto, substituye en su lenguaje a todos los sentidos, y que el término «visión» es aplicable *ad omnen cognitionem aliorum sensuum,* de modo que podemos suponer que Santo Tomás tenía una sóla definición de lo bello formulada de dos maneras diferentes.

Y era ésta una definición más amplia de lo que hoy podría parecer: en el lenguaje medieval, «visión» *(visio)* y «percepción» *(apprehensio)* no designaban exclusivamente actos sensibles. Santo Tomás empleó estos términos también *ad cognitionem itellectus* [3] y en sus escritos no sólo habla de la *visio corporalis,* exterior, sensible sino también de la *intellectiva, mentalis, imaginativa* y de la *visio supernaturalis, beata, visio per essentian;* así como al hablar de *apprehensio* no sólo la caracteriza *per sensum* sino también *per intilectum, apprehensio interior, universalis, absoluta.* Por esta razón, su definición de lo bello hay que entenderla ampliamente, siendo una definición elaborada con base en la belleza visible, pero que se extendía, por analogía, a la espiritual.

Aquella idea no era inesperada, ya que en la Edad Media el concepto de lo bello no se limitaba a la belleza sensible. Las voces «percepción» y «visión» empleadas por Santo Tomás abarcaban toda aprehensión directa del objeto, toda contemplación, tanto la sensible como la intelectual. Además, la palabra «contemplación» no aparece en las definiciones de lo bello por él formuladas, pero aún así la emplea con relación a la belleza y la entiende ampliamente, abarcando con ella la *contemplatio spiritualis et intima.*

Las dos variantes de la definición de lo bello formuladas por Santo Tomás difieren también en otro aspecto. Una de ellas dice que son bellas aquellas cosas que agradan y la otra que son bellas las cosas cuya percepción nos complace. Según una,

la causa de la complacencia son las cosas vistas, y según otra, en cambio, el acto mismo de ver. Son éstas, en el fondo, dos distintas posibilidades de concebir la complacencia estética, objetiva la una y subjetiva la otra. Las opiniones de Santo Tomás acerca de lo bello indican que la primera variante expresaba su idea más acertadamente porque, a su parecer, la complacencia estética dependía de los objetos contemplados y no del mismo hecho de contemplar, siendo la contemplación condición de la complacencia.

No obstante su sencillez, la definición de Santo Tomás es de suma importancia para la historia de la estética, incluyendo dos ideas capitales. La primera, que las cosas bellas nos agradan, siendo éste el criterio básico para reconocerlas. La segunda, que no todo lo que nos gusta es bello: lo es sólo la que gusta cuando es directamente contemplado. En consecuencia, no llamaremos bella a una cosa que gusta por distintas razones, por ejemplo, al ser útil. La primera idea ya la conocían los primeros escolásticos, como Guillermo de Auvergne, pero la segunda la añadió Santo Tomás. La combinación de ambas fue muy significativa y no sin razón la definición de Santo Tomás es una de las más citadas de la estética medieval. Considerándose a veces la quintaesencia de la estética escolástica.

El concepto de lo bello de Santo Tomás no fue pues ni «metafísico» ni «trascendente», según afirman algunos historiadores. No fue en efecto un concepto modelado en la belleza absoluta, ideal y simbólica, sino formulado en base a cualidades más concretas que la perfección o la genérica cualidad de admiración, términos empleados frecuentemente en la Edad Media para definir la belleza.

En su comentario a Seudo-Dionisio, Santo Tomás, influido por el autor comentado, tomó como punto de partida la perfecta belleza divina para descender hacia la belleza de la creación. Pero en la *Summa* procedió a la inversa: partiendo de la belleza de la creación y por analogía con ella, concibió la belleza perfecta. E incluso en el comentario a Dionisio subrayaba la pluralidad de lo bello: una cosa es la belleza espiritual y otra la córporea, sostenía. En ello consiste precisamente la importancia de Santo Tomás en la historia de la estética medieval: el filósofo pasó del concepto platónico de belleza ideal, tan divulgado en el Medievo, al concepto empírico, modelado en el pensamiento aristotélico.

En algunas ocasiones, Santo Tomás, a semejanza de otros escolásticos, entre ellos, Alberto Magno entendía la belleza de manera más restringida, valiéndose de la tesis antigua de que lo bello consiste en la proporción de miembros y colores [4], o en una forma y un color adecuados [5]. En estos casos, el filósofo se refería a la belleza en el sentido más estricto, es decir, a la belleza corpórea *(pulchritudo corporis)*, la exterior [6], que diferenciaba de la interior, espiritual. En cambio, la belleza ampliamente concebida, la deberminaba con aquellas dos cualidades ya mencionadas: la complacencia y la contemplación.

Y estas dos cualidades le fueron suficientes para llevar a cabo la problemática separación entre lo bello y el bien [7], tarea que tantas dificultades había reportado a los filósofos antiguos y medievales. Pero dentro del sistema conceptual de Santo Tomás, resultó más sencilla esta operación: la belleza es objeto de contemplación y no de aspiración, mientras que el bien es objeto de aspiración y no de contemplación. El bien lo perseguimos, mas no lo contemplamos, y lo bello es la forma contemplada *(pulchrum pertinet ad rationem causae formalis)*, a diferencia del bien como objetivo al que se aspira *(bonum habet rationem finis)*. Para satisfacer el deseo del bien, hay que poseerlo, y para satisfacer el deseo de lo bello es suficiente poseer su imagen. Sin embargo —y esto ya lo había afirmado Seudo-Dionisio y tras él muchos escolásticos, Juan de la Rochele y Alberto Magno entre ellos—, aunque el bien y lo

bello son cualidades distintas, hacen su aparición conjuntamente: las cosas buenas son bellas y las bellas son buenas.

5. *Participación del sujeto en la belleza.* La definición de lo bello formulada por Santo Tomás relatizaba la belleza con respecto al sujeto que la contempla. Si lo característico de lo bello es agradar, entonces no es posible prescindir del sujeto al que agrada; la belleza es propiedad de los objetos, pero en tanto que quedan en relación con el sujeto.

Era ésta una idea desconocida en el pensamiento antiguo, donde la belleza era una cualidad objetiva que no implicaba al sujeto, pero que surgió ya en los albores de la estética cristiana. Así, la encontramos en las teorías de los Padres de la Iglesia, en San Basilio y luego en los escolásticos. Antes de Santo Tomás ya la habían expresado Guillermo de Auvergne y los autores de la *Summa Alexandri.* Alberto Magno no había reparado en ella, pero su discípulo sí la incluyó en su doctrina.

Dicho concepto relativizaba lo bello, mas no lo subjetivaba. Afirmaba que no hay belleza sin sujeto al que la misma complace, pero tampoco existe belleza sin objeto construido de modo que pueda provocar la complacencia. La opinión de Santo Tomás era coincidente: no es bella una cosa porque la queremos sino que la queremos porque es bella y buena [8]. Y para que sea bella y su belleza provoque complacencia, deben cumplirse ciertas condiciones, tanto subjetivas como objetivas.

Dado su elemento objetivo, la belleza es objeto de cognición *pulchrum respicit ad vim cognoscitivam.* Un hombre o animal hermoso provocan en nosotros la complacencia, que es un sentimiento, desde luego, mas un sentimiento basado en la percepción, o sea, en la cognición.

Pero, ¿en qué cognición? En la cognición que se consigne mediante la percepción. Porque la percepción es un acto sensible, pero contiene un elemento intelectual: *perceptio est quaedam ratio.* Para percibir lo bello el sujeto necesita no sólo de los sentidos sino también de las funciones intelectuales; y necesita de ellas al percibir no sólo la belleza intelectual sino también la sensible.

Al reconocer el factor intelectual en la cognición de la belleza, Santo Tomás adoptó posturas que en la psicología de lo bello podríamos calificar de intelectualismo estético, posiciones que entraron de lleno en el sistema escolástico. Con cautela y acierto escribía Santo Tomás que para ser exactos, «la cognición no se realiza ni mediante los sentidos, ni mediante la razón, sino que el hombre conoce a través de los sentidos y la razón».

Al modo de ver de Santo Tomás, la cognición de lo bello —igual que toda cognición— consistía en la asimilación del objeto por el sujeto, creyendo que, en cierto sentido, el objeto conocido penetra en el sujeto. Era éste un concepto opuesto a la concepción estética moderna, llamada teoría de la *empatía,* que sostiene que el sujeto percibe la belleza del objeto cuando penetra en el mismo con el sentimiento.

Así pues, conforme a la tesis que también prevalece hoy día, Santo Tomás atribuía la participación en la experiencia estética tanto al objeto como al sujeto, más la relación entre ambos se la imaginaba al contrario de lo que opinan la mayoría de los estéticos del siglo XX.

La escolástica se planteó con frecuencia la pregunta de si todos los sentidos eran capaces de percibir la belleza, y Tomás de Aquino compartió concretamente la opinión de los que creían que no todos los sentidos podían hacerlo. Como argumento ponía el ejemplo de la lengua, que llama bello a lo que vemos y oímos y no a lo que saboreamos u olemos. En consecuencia, son sólo estéticos los sentidos de la vista y el oído porque son los más «cognoscitivos», y ligados a funciones intelectuales.

De esta suerte, la limitación de los sentidos capaces de conocer y percibir la belleza quedaba en relación directa con el intelectualismo estético de Santo Tomás.

6. *La satisfación estética.* El hombre, al encontrarse frente a la belleza, experimenta un placer, especialmente el placer de contemplar *(delectatio contemplationis, delectatio visus).* Y es el suyo un placer específico, porque mientras otros placeres, en particular los provenientes del sentido del tacto, siendo comunes a todos los seres vivos, aparecen al realizar actividades necesarias y útiles y sirven para manter la vida, el placer estético no tiene prácticamente ninguna relación con las estrictas necesidades vitales. Es pues un privilegio del hombre, el único ser que se deleita con la belleza de las cosas por sí misma [9] y el único también que es capaz de amarlas [10].

Santo Tomás explicó en el sentido aristotélico la diferencia entre el placer estético y el vital, citando el ejemplo de la voz del ciervo, que es agradable tanto para el león como para el hombre. Es agradable en efecto, pero por distintas razones: para el león anuncia la comida, y al hombre le complace por su armonía *(propter convenientiam sensibilum)* [11]. El león goza de sensaciones auditivas porque las asocia con otras, biológicamente importantes para él, mientras que el hombre se deleita con ellas por sí mismas. No hay relación entre el placer que el hombre experimenta al percibir los sonidos armoniosos y el estricto sostenimiento de la vida. Cuando el placer es originado por la percepción sensible, por los colores o sonidos, no se debe a funciones biológicas sino más bien a la armonía. Los sentimientos estéticos no son pues tan puramente sensibles como ciertos sentimientos biológicamente importantes, pero tampoco son tan puramente intelectuales como los sentimientos morales, por lo que constituyen un fenómeno intermedio entre ambos extremos.

A todo ello se añade que para Santo Tomás existían dos clases de sentimientos estéticos: unos puramente estéticos, provocados por los colores, las formas o los sonidos *secundum se,* y otros mixtos: biológicos y estéticos a la vez, producidos por la armonía de los colores o sonidos u otras impresiones, así como también por la satisfacción de las necesidades y aspiraciones. Causan en el hombre placeres mixtos, por ejemplo, los perfumes de las mujeres *(non delectantur odoribus secundum se, sed per accidens)* o su «beldad y sus adornos» *(pulchritudo et ornatus feminae).* Asimismo, eran para Tomás de Aquino placeres mixtos la gimnasia, la rítmica y los juegos.

7. *Cualidades objetivas de lo Bello.* Conforme a su definición Santo Tomás entendía la belleza como cualidad del objeto con relación al sujeto, por lo que la cuestión de lo bello presentaba para él dos aspectos: el subjetivo y el objetivo. La contemplación de cosas bellas se desarrolla entre *videns* y *visum,* entre el que contempla y lo contemplado.

Hasta ahora hemos hablado sólo del aspecto subjetivo, que Santo Tomás trató más detalladamente que los demás escolásticos. Queda pues por presentar el aspecto objetivo.

En lo que atañe al aspecto subjetivo de lo bello la pregunta fundamental era: ¿cómo reconocemos lo bello y cómo encontramos allí la complacencia? Ahora la pregunta es: ¿cuáles son los factores objetivos de lo bello que causan complacencia?

Tomás de Aquino solía citar dos factores: *proportio* y *claritas.* En el comentario a *Los nombres divinos* escribe: «si decimos que algo es bello es porque posee la claridad propia de su género y porque está construido conforme a proporciones adecuadas» [12]. Más tarde, en la *Suma,* expresaría más brevemente esta idea: «la belleza consiste en cierta claridad y proporción» *(Pulchrum consistit in quadam claritate et proportione)* [13]. Pero no había en aquellas afirmaciones nada nuevo: de manera semejante habló de este tema Ulrico de Estrasburgo, contemporáneo de Santo Tomás, y ambos lo habían aprendido de su maestro Alberto Magno, quien a su vez, había asumido la tesis de Seudo-Dionisio *(pulchritudo est consonatia cum claritate, ut dicit Dionysius* —escribió Ulrico—) y, remontándonos más lejos, de los griegos antiguos.

A. La proporción. Igual que la mayoría de los escolásticos, Santo Tomás concebía la proporción de manera más amplia que los filósofos de la Grecia antigua. Estos últimos la interpretaban en el sentido pitagórico, cuantitativa y matemáticamente, por lo que podían advertirla sólo en las cosas materiales.

Tomás de Aquino conocía también aquella concepción cuantitativa de la proporción («relación determinada de una cantidad a otra», *certa habitudo unius quantitatis ad alteram),* pero personalmente emplearía —como antaño lo hiciera San Agustín— el concepto más amplio, entendiendo por proporción cualquier relación de un miembro a otro *(alio modo quaelibetat habitudo unius ad alterum proportio dicitur)* [14].

La proporción así concebida englobaba, en el sistema de Santo Tomás, no sólo relaciones cuantitativas *(commesuratio)* sino también cualitativas *(convenientia),* no sólo las proporciones del mundo material sino también las del mundo espiritual, no sólo las relaciones entre las cosas y el alma *(proportio rei et anime),* sino también la relación entre la cosa y su modelo, entre la imagen y el modelo, así como la relación con el modelo exterior que es para la imagen la propia idea en la mente del artista. Asimismo, abarcaba las relaciones en la estructura ontológica de las cosas, como la relación entre la forma y la materia, e incluso la relación de la cosa consigo misma: si era congruente interiormente, si era en fin como debía ser. En una palabra, Santo Tomás entendía la proporción de manera muy amplia, pero —conforme a su actitud empírica— modeló su concepto según sencillas relaciones materiales conocidas directamente, y en conjuntos visibles. Por ejemplo, al determinar la belleza del hombre, enumeraba las proporciones de su cuerpo y no las del espíritu.

Así se preguntaba: ¿Cuándo la proporción es adecuada *(debita proportio),* es decir, armónica? [15] *(Harmonia, convenientia, commesuratio).* ¿Cuándo constituye un factor de lo bello? Cuando corresponde a la finalidad, a la naturaleza, a la esencia, o, en términos aristotélicos, a la forma de la cosa.

La forma *(figura)* hace bella la cosa, pero sólo cuando corresponde a su naturaleza [16]. Para el cuerpo humano es adecuada aquella proporción que corresponde al alma y a sus actividades. La proporción «adecuada» de Santo Tomás no era necesariamente una proporción matemática, ni tampoco una proporción estable, que siempre produce complacencia, independientemente del objeto en que aparezca. El filósofo estaba muy lejos de la idea de que sólo una proporción bella es hermosa; al contrario, afirmaba que una es la belleza del hombre y otra la del león, una la del niño y otra la del anciano; una es la proporción del alma y otra la del cuerpo, y «la belleza de este cuerpo es distinta a la de aquél» [17]. Todos aman la belleza, pero unos aman la espiritual y otros la corpórea [18].

B. La claridad (claritas). Al sostener que eran factores de lo bello «la proporción y la claridad» Santo Tomás repetía una tesis que ya funcionaba desde hacía mucho tiempo y era generalmente aceptada y, como la mayoría de las tesis muy repetidas, era bastante ambigua. Igual que los demás pensadores, tampoco Santo Tomás logró librarse de aquella ambigüedad, empleando el concepto de claridad ora literalmente, ora en sentido figurado. Así cita como ejemplo de dicha «claridad» un «color nítido» *(color nitidus)* [19], pero también habla de la claridad de la virtud *(claritas et pulchritudo virtutis).*

Al comentar la concepción dionisiana de *consonantia et claritas,* y ejemplificándola con el hombre, Tomás de Aquino escribía: «llamamos bello al hombre cuando sus miembros guardan las proporciones adecuadas en sus dimensiones y disposición, y cuando su color es claro y nítido. Así pues, se debe llamar también bella a una cosa cuando posee la claridad, espiritual o corporal, propia de su género, y cuando está construida con adecuada proporción». En esta explicación, el concepto de «cla-

ridad» se utiliza al mismo tiempo en sentido literal («colores claros y nítidos») y figurado (la claridad «espiritual»).

Sin embargo, en tanto que discípulo de Alberto Magno, Santo Tomás conocía la interpretación hilomórfica de claridad, reducida a la «forma», es decir, a la esencia de la cosa que trasluce su aspecto exterior, y él mismo la aplicó sosteniendo que la claridad del cuerpo proviene de la claridad del alma. *Claritas causabitur ex redundantia animae in corpus,* dice el filósofo. Esta concepción tan amplia, que comprendía tanto el resplandor espiritual como el corporal, iba bien con la doctrina del estético escolástico, mas tenía la desventaja de reunir conceptos distintos, sólo ligados por un término común.

La interpretación que Santo Tomás dio de los conceptos de «proporción» y «claridad» prueba que, a su modo de ver, decidían sobre la belleza tanto el aspecto de las cosas cuando correspondía a su esencia, como su esencia cuando se revelaba en su aspecto. Tal concepción —inspirada por Aristóteles, aunque él mismo nunca la formulara— implicaba que la belleza no se debe sólo al aspecto de las cosas, sino también a su esencia. Pero implicaba también que la belleza reside en las cosas mismas y no, según sostenían numerosas teorías medievales, en su sentido alegórico.

C. La integridad *(integritas).* En la doctrina de Tomás de Aquino la proporción y la claridad, tan ampliamente concebidos, agotaban prácticamente los diversos factores de la belleza [19]. Sin embargo, en un párrafo de la *Summa* el filósofo añade un tercer factor, diciendo que son tres los elementos necesarios para la belleza. Primero, la integridad *(integritas),* es decir, la perfección, porque lo que tiene deficiencias es por sí mismo feo. Luego considera precisa la proporción adecuada, es decir, la armonía (consonantia). Y, finalmente, la claridad *(claritas),* porque llamamos bellas aquellas cosas que poseen nitidez.

Aquel texto de Santo Tomás, en el que la relación de los factores de lo bello es ampliada con la «integridad» o «perfección», es el más citado por los historiadores y considerado como la exposición más representativa y característica de la estética tomista.

Aquel tercer factor es en efecto menos ambiguo y más comprensible que los otros dos. Su idea es sencilla: ninguna cosa puede ser bella si le falta un componente esencial. Así desfigura al hombre la falta de un ojo o de una oreja, es decir, que le afea cualquier merma.

Esta idea, indudablemente acertada, hay que considerarla como un mérito de la estética tomista. Sin embargo, parece que es una idea que cabe dentro del concepto de proporción, entendida tan ampliamente como la comprendiera el filósofo de Aquino. Una cosa no tendrá la proporción adecuada cuando sus partes no queden en la debida relación, o cuando falte una de las partes. Y esta es probablemente la razón por la que Santo Tomás solía atenerse a la tradicional concepción binaria de los factores de lo bello. Al fin y al cabo, el incluir el concepto de *integritas* en el *proportio* es una cuestión lexicológica, y por tanto no parece justo que algunos historiadores traten aquellos tres factores de lo bello como el máximo logro de la estética medieval. Los méritos de Santo Tomás para con la estética residen en sus hayazgos restantes. El mismo no prestó al parecer mayor atención a su teoría de los tres factores de lo bello, ya que nunca volvió a referirse a ella. En cuanto a la tesis de los dos factores tampoco era idea suya.

Siguiendo la corriente escolástica, Santo Tomás veía la belleza en la naturaleza y no en el arte. Su definición y teoría de lo bello se refieren pues a la naturaleza, y aunque vivió en la época de las monumentales catedrales góticas, citaba siempre al hombre como ejemplo de belleza, y no las obras pictóricas o escultóricas. Sus reflexiones acerca de lo bello de poco sirven en consecuencia para interpretar el arte

medieval [a]. Su estética filosófica y su estética del arte son dos estéticas distintas, aunque ostentan ciertos rasgos comunes, típicos de la centuria en que nacieron. Correlativamente, la teoría de lo bello de Santo Tomás no tomaba en consideración el arte, y su teoría del arte no reparaba en la belleza.

8. *La teoría del arte.* La teoría del arte de Santo Tomás no fue una teoría de las bellas artes, sino del arte en el extenso sentido de cualquier producción.

A. El filósofo empleaba la palabra arte *(ars)* para designar la habilidad de producir, mientras que al acto mismo de producir lo llamaba más bien *factio (factio est actio transiens in exteriorem materiam),* lo que coincidía con la nomenclatura antigua y medieval. Así definió el arte como una «disposición acertada de la mente» *(recta ordinatio rationis)* que permite alcanzar un fin conveniente por medio de determinados recursos, o, en fórmula más concisa: *recta ratio factibilium* [21].

La génesis de una obra de arte está en el creador, en su imagen de la cosa que ha de producir. La imagen de la casa que el constructor tiene en su mente debe anticipar la construcción de la misma. Para hacerla real, el creador debe conocer las reglas generales de la fabricación.

Todo ello lo sabían ya los pensadores medievales e incluso creían que aquellas reglas generales eran suficientes para el artífice. Pero Santo Tomás *completó esta opinión* con un elemento aristotélico: dado que el creador aplica reglas generales para realizar las tareas concretas, en cada caso diferentes, además de las reglas le hará falta el sentido del realismo.

B. Si bien el origen y la fuente del arte están en el creador, la finalidad reside en el producto, y a éste ha de ajustarse la actividad del artista: «el arte no exige que el artífice actúe bien sino que cree una buena obra» [21]. En un espíritu genuinamente aristotélico, Santo Tomás creía que el comprobante del valor de una obra de arte no reside en las cualidades subjetivas del artista sino en las cualidades objetivas de la obra.

C. La diferencia entre el arte y la ciencia estriba en el hecho de que el objetivo del primero es producir cosas valiosas (útiles, agradables o bellas, para ser más exactos), mientras que la ciencia es una actividad cognoscitiva y no productiva. Por otro lado, el arte difiere también de la moralidad, pues ésta última pertenece al ámbito de la acción y aspira siempre a un fin común a toda vida humana, mientras que aquél aspira siempre a un fin particular, a una u otra obra [22]. De este modo sencillo separó Santo Tomás los grandes campos de la actividad humana.

Los escolásticos solían incluir las ciencias entre las artes, en calidad de «artes especulativas o teóricas». Santo Tomás, en cambio, si englobaba las ciencias en las artes, era por encontrar «cierta similitud entre ellas» *(per quandam similitudinem):* «si el arte no sólo conoce sino que también produce» *(ars non solum es cognitiva, sed factiva eorum, quae secundum artem fiunt),* entonces no son verdaderas artes las «especulativas» sino las «operativas».

Esta tesis representa un paso importante en la labor de precisar y determinar el concepto del arte; y casi al mismo tiempo que Tomás de Aquino llegaron a esta conclusión otros escolásticos.

D. No obstante estas delimitaciones, el alcance de las artes seguía siendo para Santo Tomás muy extenso, cambiando dentro de su concepto diversos oficios y artesanías, como cocineros, militares, banqueros, o la equitación y la legislación por ejemplo.

Pero lo más importante para la estética fue que Santo Tomás uniese en un mis-

---

[a] M. Schapiro, op. cit. págs. 135 y ss.

mo concepto el arte de escribir *(scriptiva)*, de pintar *(pictiva)* y de esculpir *(sculptiva)*, Así las trató como un grupo separado, guiándose por el criterio de que eran artes figurativas *(artes figurandi)*, y siguiendo el criterio antiguo las clasificó como artes representativas, y no como bellas artes.

E. El arte imita a la naturaleza: *ars imitatur naturam.* Al expresar esta opinión Santo Tomás no se refería exclusivamente a las artes representativas sino a la totalidad de las artes. Y no sólo a la imitación del aspecto natural de las cosas, sino también a la manera de actuar de la naturaleza, es decir, a la imitación tal y como la había entendido Demócrito y no Platón. El filósofo justificaba su idea de la imitación de la naturaleza por el arte argumentando que ésta, igual que aquél, tiende a determinados fines [23], mientras que las artes figurativas imitan tanto el modo de actuar como el aspecto de la naturaleza.

F. Tomás de Aquino no identificó las artes figurativas con las bellas artes. Conservando la idea antigua creía que la *differentia specifica* entre ambas no reside en la belleza. Todas las artes pueden y deben alcanzar la belleza, no sólo las figurativas, lo que en su lenguaje significaba que es posible alcanzar la perfección en todos los campos de la producción humana. Y era ésta una postura lógica a la luz del vasto concepto escolástico de lo bello.

La convicción de que el arte aspira a la belleza no se limitaba a las artes representativas pero, como es natural, también las concernía: «cualquiera que reproduce o representa algo, lo hace para ejecutar algo bello» [24]. Las obras artísticas no son pues sino «composición, orden y figura» [25], dice Santo Tomás. Y éstas eran también las cualidades en que consistía, a su parecer, la belleza.

G. Al modo de los antiguos, Santo Tomás dividió las artes en las que proporcionan placer y las que son útiles. Las artes hoy consideradas «bellas» se hallaban repartidas en ambos grupos y, debido a las convicciones de la época, la mayoría de ellas se clasificaba en el grupo de artes útiles. Así por ejemplo, la pintura que, conforme a la concepción medieval, servía para enseñar a los que desconocían la escritura.

H. La idea de Santo Tomás sobre el valor de las artes se basaba en presupuestos medievales, mas sus conclusiones diferían de las extraídas por la mayor parte de los pensadores de aquella época. Este estaba convencido de que las artes —como todas actividades del hombre— deberían ser evaluadas desde un punto de vista religioso-moral, pero —a diferencia de los rigoristas— creía que tal evaluación no era favorable para ellas, ya que las artes sirven para glorificar a Dios y no para enseñar a las gentes.

En su moderada evaluación, muy distante del ascetismo de los cistercienses e incluso del de los franciscanos, Santo Tomás no censuraba las artes cultivadas con el fin de proporcionar placer, y menos aún las que combinaban el placer con cierta utilidad, como la orfebrería, o las artes que producían los vestidos, ornamentos o perfumes. A su modo de ver, las representaciones teatrales, la música instrumental o la poesía, estaban al servicio exclusivo del placer, mas eran admisibles porque divertían al público y artista [26]. Santo Tomás exigía únicamente que cumplieran una condición: que se ajustaran a la entidad ordenada y racional y, por tanto, armónica de la vida. «Guardémonos de romper la armonía del alma», decía a este respecto.

I. La evaluación metafísica de las artes, no resultó en cambio tan positiva como la religioso-moral. *Omnes formae artificiales sunt accidentales*, todas las formas del arte son accidentales, el arte no es capaz de crear nuevas formas del ente. Santo Tomás compartía la popular opinión medieval de que en el arte no se da ni creación ni formación, sino sólo representación y transformación.

J. Según los objetivos de los que se sirve el arte, Santo Tomás distinguió dos

tipos, las que hoy llamaríamos decorativas y funcionales. Y tenía por superiores estas últimas, creyendo que la suya era la finalidad más adecuada: cada uno trata de dar a su obra la mejor forma posible, pero no por sí misma sino respecto a su finalidad [27].

Además distinguía en el arte —conforme a la doctrina de Aristóteles y de manera semejante a como lo hiciera San Buenaventura— dos clases de belleza: la que consiste en la armonía de las formas y la consistente en una representación adecuada del tema. Y decía de esta segunda que algunos cuadros se consideran bellos cuando representan perfectamente la cosa, aunque la misma fuese fea [28].

9. *Conceptos estéticos que Santo Tomás tomó de otros pensadores.* Sería erróneo creer que Santo Tomás es autor de todas las tesis que mantuvo sobre lo bello y el arte. Así la unión de *consonantia et claritas* había sido ya ideada por Seudo-Dionisio; el concepto de la forma provenía de Aristóteles; los conceptos de claridad y de forma los había relacionado Alberto Magno. Guillermo de Auverghe definió la belleza valiéndose del concepto de complacencia, y la concepción restringida de belleza corpórea empleada por Santo Tomás había sido elaborada por los estoicos. De manera semejante a la de Tomás de Aquino, distinguían la belleza del bien los escolásticos de principios del siglo XIII. Y no sólo Guillermo de Auvergne, sino también, casi mil años antes, San Basilio discernieron la relación entre lo bello y el sujeto. Las dos concepciones de belleza, la objetiva y la subjetiva, las había contrapuesto San Agustín. Los conceptos de *compositio, ordo* y *figura,* que Santo Tomás distinguía en una obra de arte, poco diferían del *modus, ordo* y *species* de la teoría agustiniana y de sus adeptos del siglo XIII. El factor intelectual en la percepción ya lo había resaltado San Buenaventura. La belleza en cuanto tercer objetivo de las actividades del hombre —junto al placer y la utilidad— lo había añadido Hugo de San Víctor, quien también era el autor de la tesis de que todo arte puede y debe producir cosas bellas. El *visus interior* ya había aparecido en el pensamiento de los primeros escolásticos, y la oposición entre los placeres emanados de las necesidades biológicas y los placeres puramente estéticos provenía directamente de Aristóteles.

Sería erróneo en consecuencia no advertir estos préstamos, pero tampoco hay que extrañarse en exceso ante ellos. El de los escolásticos fue un trabajo colectivo y el título de propiedad era por tanto común. Ellos habían trazado un programa coherente de trabajo y serían claramente establecidas las autoridades a las que debían atenerse. La asimilación de las ideas consideradas como justas no era para ellos un derecho sino una obligación. El uso consistía en citar solamente a las autoridades antiguas como Aristóteles, Seudo-Dionisio o San Agustín. El mérito histórico de Santo Tomás no consiste pues en formular una u otra tesis particular sino en combinar unas y otras en un sistema uniforme, promoviendo una doctrina en la que, no obstante su trascendentalismo medieval, cabía claramente la belleza sensible.

10. *Resumen.* En la obra de Santo Tomás de Aquino, la estética ocupa un lugar muy modesto, un lugar relativamente inferior en comparación con la doctrina de algunos otros pensadores escolásticos, victorianos, o místicos franciscanos. Así incluso se ha llegado a afirmar que el mayor expositor de la escolástica se había interesado muy poco por lo bello. Un estudioso de su estética sostiene por ejemplo que Santo Tomás no sentía ninguna necesidad de sistematizar sus conceptos estéticos, ya que no dejó más que unas breves menciones al respecto. Ello no obstante, dichas menciones conciernen a problemas esenciales y manifiestan una postura consecuente del filósofo en lo que atañe a los problemas de la estética.

Así son especialmente notables tanto su lapidaria definición de lo bello, cuanto el señalar la participación del sujeto y el factor intelectual que se introduce en la experiencia estética; y por lo mismo, la separación conceptual del bien y de lo bello,

del arte y de la ciencia, de los placeres estéticos y los placeres biológicos; o la unión del concepto de lo bello con el de integridad, así como la elaboración detallada del concepto de arte.

La estética de Santo Tomás desempeñó un papel muy importante incluso en aquellos casos en los que no dijo cosas nuevas, por cuanto recordaba conceptos ya olvidados, reforzaba o rechazaba los dudosos, y sistematizaba los dispersos. Santo Tomás no ideó realmente la fórmula de *proportio et claritas* pero sí la consolidó; no inventó el concepto de hilomorfismo en la estética, pero sí hizo que renaciera la manera de pensar aristotélica. En el terreno de la estética, Santo Tomás fue un verdadero aristotélico, a pesar de que desconocía la obra estética fundamental del estagirita. Y poseía el espíritu aristotélico del empirismo, de la precisión, de la mesura y el equilibrio de los elementos, todo lo cual lo introdujo en la estética escolástica, así como en su metafísica y su ética.

A comienzos de este siglo se ha llegado a escribir que «en las escasas reflexiones estéticas de Santo Tomás no hay ni una huella de una concepción original ni de un desarrollo sistemático que sean dignos de atención» [a]. En realidad lo único acertado de esta frase sería lo referente a las «escasas reflexiones». Aparte de ello, este juicio encontraría hoy pocos partidarios entre los estudiosos de la historia de la estética. Las reflexiones de Santo Tomás no constituyen en efecto el punto final de la estética medieval, pero sí son, en cambio, la expresión más madura de la estética escolástica.

S. TEXTOS DE SANTO TOMAS DE AQUINO

TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologiae*, I q. 5 a 4 ad 1

1. Bonum proprie respicit appetitum ... Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam, pulchra enim dicuntur, quae visa placent; unde pulchrum in debita proportione consistit, quia sensus delectantur in rebus debite proportionatis sicut in sibi similibus, nam et sensus ratio quaedam est et omnis virtus cognoscitiva. Et quia cognitio fit per assimilationem, assimilitudo autem respicit formam, pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis.

DEFINICIÓN DE LA BELLEZA

1. El bien propiamente se refiere al deseo... En cambio, la belleza se refiere al poder cognoscitivo, pues se llama bello aquello que agrada a la vista; por esto la belleza consiste en la debida proporción, ya que los sentidos se deleitan en las cosas debidamente proporcionadas como algo semejante a ellos, pues los sentidos —como toda facultad cognoscitiva— son de algún modo entendimiento. Y si el conocimiento se realiza por asimilación y la semejanza se basa en la forma, la belleza pertenece propiamente a la razón de causa formal.

TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologiae*, I-a II-ae, q. 27 a 1 ad 3

2. Ad rationem pulchri pertinet, quod in eius aspectu seu cognitione

2. Pertenece a la naturaleza de la belleza aquello cuya visión o conocimiento colma el

[a] O. Külpe, *Anfänge psychologischer Ästhetik bei den Griechen*, en: *Festschrift M. Heinze*, 1906, p. 126.

quietetur appetitus. Unde et illi sensus praecipue respiciunt pulchrum, qui maxime cognoscitivi sunt, scilicet visus et auditus rationi deservientes: dicimus enim pulchra visibilia et pulchros sonos. In sensibilibus autem aliorum sensuum non utimur nomine pulchritudinis: non enim dicimus pulchros sapores et odores. Et sic patet, quod pulchrum addit supra bonum quemdam ordinem ad vim cognoscitivam ita quod bonum dicitur id, quod simpliciter complacet appetitui; pulchrum autem dicatur id cuius ipsa apprehensio placet.

deseo. Por eso, también aquellos sentidos que son más cognoscitivos —como la vista y el oído, que sirven a la razón— aspiran principalmente a la belleza: así hablamos de bellas visiones y bellos sonidos; sin embargo, para las percepciones de los demás sentidos no usamos el término «belleza»: no decimos bellos sabores y olores. Y así sucede que la belleza añade al bien una ordenación a la facultad cognoscitiva, de manera que se llama «bueno» aquello que colma el deseo, mientras que «bello» se aplica a aquello cuya percepción misma complace.

TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologiae*, I q. 67 a. 1 c

EL CONCEPTO DE VISION

3. Patet in nomine visionis quod primo impositum est ad significandum actum sensus visus; sed propter dignitatem et certitudinem huius sensus extensum est hoc nomen, secundum usum loquentium ad omnem cognitionem aliorum sensuum... et ulterius etiam ad cognitionem intellectus.

3. Así, el término «visión» significa ante todo el acto del sentido de la vista; pero, por la nobleza y certeza de este sentido, se extiende este término, en lenguaje corriente, al conocimiento de todos los demás sentidos... y por encima de esto se extiende también al conocimiento intelectual.

TOMÁS DE AQUINO, *In Ps.* 44 (ed. Frette, t. XVIII)

LA BELLEZA CORPÓREA

4. Pulchritudo [corporis] consistit in proportione membrorum et colorum.

4. La belleza del cuerpo consiste en la proporción de miembros y colores.

TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologiae*, II-a III-ae q. 145 a 2 c

5. Pulchritudo corporis in hoc consistit, quod homo habeat membra corporis bene proportionata cum quadam coloris claritate.

5. La belleza del cuerpo consiste en la proporción adecuada de los miembros en el hombre, unida a cierta claridad de color.

TOMÁS DE AQUINO, *Contra impugn.* c. 7 ad 9 (ed. Mandonnet, Opuscula, t. IV)

RELACION ENTRE LA BELLEZA CORPÓREA Y ESPIRITUAL

6. Est enim duplex pulchritudo. Una spiritualis, quae consistit in debita ordinatione et affluentia bonorum spiritualium... Alia est pulchritudo exte-

6. Existen, pues, dos tipos de belleza: la espiritual, que consiste en la disposición adecuada y la plenitud de bienes espirituales... y la belleza exterior, que consiste en la dispo-

rior, quae consistit in debita ordinatione corporis et affluentia exteriorum rerum, quae ad corpus ordinantur.

sición adecuada del cuerpo y la plenitud de los elementos exteriores que lo componen.

TOMÁS DE AQUINO, *In divina Nomina*, 367 b

7. Quamvis autem pulchrum et bonum sint idem subiecto, quia tam claritas quam consonantia sub ratione boni continentur, tamen ratione differunt, nam pulchrum addit supra bonum ordinem ad vim cognoscitivam illud esse huius modi.

RELACIÓN ENTRE EL BIEN Y LO BELLO

7. Ahora bien, aunque en un sujeto determinado la belleza y la bondad son una misma cosa, pues la naturaleza del bien abarca tanto la claridad como la armonía, sin embargo difieren en la naturaleza, pues la belleza añade al bien el estar ordenada hacia la facultad cognoscitiva.

TOMÁS DE AQUINO, *In divina Nomina*, 398

8. Non enim ideo aliquid est pulchrum et quia nos illud amamus, sed quia est pulchrum et bonum, ideo amatur a nobis.

EL CARACTER OBJETIVO DE LA BELLEZA

8. En efecto, no es bella una cosa porque nosotros la amemos, sino que la amamos porque es bella y buena.

TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologiae*, I q. 91 a. 3 ad 3

9. Solus homo delectatur in ipsa pulchritudine sensibilium secundum seipsam.

EL HOMBRE Y LO BELLO

9. Únicamente el hombre se deleita en la belleza del orden sensible por la belleza misma.

TOMÁS DE AQUINO, *In Eth. Nicom.* L. III, lect. 19, n. 600 (ed. Frette, vol. XVIII)

10. Causa delectationis quae est amor. Unusquisque enim delectatur ex hoc, quod habet id, quod amat.

DELECTATIO Y AMOR

10. La causa del placer que es el amor. Cada uno se deleita en aquello que posee el objeto de su amor.

TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologiae, II-a II-ae q. 141 a. 4 ad 3*

11. Leo delectatur videns cervum vel audiens vocem eius, propter cibum. Homo autem delectatur secundum alios sensus non solum propter hoc, sed etiam propter convenientiam sensibilium. In quantum autem sensibilia aliorum sensuum sunt delectabilia propter sui convenientiam, sicut cum delectatur homo in sono bene harmonizato, ista delectatio non pertinet ad conservationem naturae.

LA COMPLACENCIA ESTÉTICA Y LA BIOLÓGICA

11. El león se recrea viendo al ciervo y oyendo su voz, porque será su alimento. En cambio, el hombre no sólo disfruta por eso, sino también por la armonía que capta cada sentido. Ahora bien, en cuanto las percepciones de los diversos sentidos causan placer por su propia armonía (como, por ejemplo, cuando el hombre se deleita en una composición armónica), este placer no se debe a la conservación de la naturaleza.

TOMÁS DE AQUINO, In divina Nomina, 302 a

12. Unumquodque dicitur pulchrum secundum quod habet claritatem sui generis, vel spiritualem vel corporalem et secundum quod est in debita proportione constitutum.

CLARIDAD Y PROPORCION

12. Decimos que algo es bello porque posee la claridad propia de su género, espiritual o corpórea, y porque está construido conforme a proporciones adecuadas.

TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologiae,* II-a II-ae q. 180 a. 2 ad 3

13. Pulchrum consistit in quadam claritate et proportione.

13. La belleza consiste en cierta claridad y proporción.

TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologiae,* I q. 12 a 1 ad 4

14. Proportio dicitur dupliciter. Unomodo certa habitudo unius quantitatis ad alteram, secundum quod duplum, triplum et aequale sunt species proportionis. Alio modo quaelibet habitudo unius ad alterum proportio dicitur. Et sic potest esse proportio creaturae ad Deum, inquantum se habet ad ipsum ut effectus ad causam et ut potentia ad actum.

EL DOBLE SENTIDO DEL CONCEPTO DE PROPORCIÓN

14. La proporción se define de dos maneras. Por un lado, es la relación determinada de una cantidad con otra, y en este sentido el duplo, el triple y lo igual son formas de la proporción. Por otro lado, se define la proporción como cualquier relación de un miembro con otro, y así puede existir proporción entre una criatura y Dios, puesto que se relaciona con Él como el efecto con la causa y como la potencia con el acto.

TOMÁS DE AQUINO, *De an.* I, lect. 9, n. 135 (ed. Pirotta, p. 50)

15. Constat quod harmonia proprie dicta est consonantia in sonis; sed isti transumpserunt istud nomen ad omnem debitam proportionem, tam in rebus compositis ex diversis partibus quam in commixtis ex contrariis. Secundum hoc ergo harmonia duo potest dicere: quia vel ipsam compositionem aut commixtionem, vel proportionem illius compositionis seu commixtionis.

EL DOBLE SENTIDO DEL CONCEPTO DE ARMONÍA

15. Está claro que la armonía propiamente dicha es la consonancia musical, pero se aplicó este nombre a la proporción adecuada, tanto en las cosas compuestas de diversas partes como en la fusión de los contrarios. De acuerdo con esto, pues, se puede decir que la armonía es de dos tipos: ya la propia composición o fusión, ya la proporción de esa composición o fusión.

TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologiae,* I-a II-ae q. 49 a 2 and 1

16. Figura prout convenit naturae rei et color pertinet ad pulchritudinem.

LA FORMA Y EL COLOR

16. La forma y el color contribuyen a la belleza del objeto, en la medida en que son adecuadas a la naturaleza de éste.

TOMÁS DE AQUINO, *In divina Nomina*, 362 (ed. Mandonnet 9, t. II)

17. Alia enim est pulchritudo spiritus et alia corporis, atque alia huius et illius corporis.

EL CARÁCTER INDIVIDUAL DE LA BELLEZA

17. Una es la belleza del alma y la otra la belleza del cuerpo, y la belleza de este cuerpo es distinta a la de aquél.

TOMÁS DE AQUINO, *In Ps.* 25, 5 (Editio altera Veneta, t. I, p. 311)

18. Omnis homo amat pulchrum: carnales amant pulchrum carnale, spirituales amant pulchrum spirituale.

18. Todos los hombres aman la belleza: los de inclinaciones carnales aman la belleza carnal, y los espirituales aman la belleza espiritual.

TOMÁS DE AQUINO, *In divina Nomina*, 362 (ed. Mandonnet, t. II)

19. Hominem pulchrum dicimus propter decentem proportionem membrorum in quantitate et situ, et propter hoc quod habet clarum et nitidum colorem. Unde proportionaliter est in caeteris accipiendum quod unumquodque dicitur pulchrum secundum quod habet claritatem sui generis, vel spiritualem, vel corporalem, et secundum quod est in debita proportione constitutum.

DOS CONDICIONES DE LA BELLEZA

19. Llamamos bello al hombre cuando sus miembros guardan las proporciones adecuadas en sus dimensiones y disposición, y cuando su color es claro y nítido. Así pues, se debe también llamar bella a una cosa cuando posee la claridad —espiritual o corporal— propia de su género, y cuando está construida con adecuada proporción.

TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologiae*, II-a II-ae q. 145, a. 2

Sicut accipi potest ex verbis Dionysii (cap. 4 *de Div. Nom.*, part. 1, lect. 5 et 6), ad rationem pulchri sive decori concurrit et claritas, et debita proportio. Dicit enim quod Deus dicitur pulcher sicut universorum consonantiae et claritatis causa.

Como se entiende por las palabras de Dionisio (cap. 4 *De Div. Nom.*, part. 1, lect. 5 y 6), en la base de la belleza o hermosura concurren la claridad y la debida proporción, pues se dice que Dios es hermoso como causa de la proporción y esplendor del universo —afirma Dionisio.

TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologiae*, I q. 39 a. 8

20. Ad pulchritudinem tria requiruntur: primo quidem integritas, sive perfectio, quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio, sive consonantia. Et iterum claritas, unde quae habent

TRES CONDICIONES DE LA BELLEZA

20. La belleza requiere tres condiciones: primero, la integridad o perfección, porque lo inacabado es por ello feo; segundo, proporción adecuada o armonía; por último, claridad, porque llamamos bello a lo que tiene un color nítido.

colorem nitidum, pulchra esse dicuntur.

TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologiae,* I-a II-ae q. 57 a. 5 ad 1

21. Bonum artis consideratur non in ipso artifice, sed in ipso artificiato, cum ars sit recta ratio factibilium: factio enim in exteriorem materiam transiens non est perfectio facientis, sed facti... Ad artem non requiritur, quod artifex bene operet, sed quod bonum opus faciat.

EL ARTÍFICE Y EL ARTE

21. La calidad del arte se observa no en el propio artífice, sino en la obra misma, pues el arte es la exacta proporción de lo que se puede hacer: la creación, proyectándose sobre la materia exterior, no supone la perfección del creador, sino de lo creado... El arte no exige que el artífice actúe bien, sino que cree una buena obra.

TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologiae,* I q. 15

21a. Domus praeexistit in mente aedificatoris; et haec potest dici idea domus, quia artifex intendit domum assimilare formae, quam mente concepit.

21a. La casa existe de antemano en la mente del constructor, y a esto puede llamarse idea de la casa, porque el artífice intenta hacer la casa semejante a la forma que concibió en su mente.

TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologiae,* I-a II-ae q. 21 a. 2 ad 2.

22. In artificialibus ratio ordinatur ad finem particularem... in moralibus autem ordinatur ad finem communem totius humanae vitae.

EL ARTE Y LA VIDA MORAL

22. En el arte la mente aspira a un fin particular... mientras que la moralidad se propone un fin común a toda la vida humana.

TOMÁS DE AQUINO, *In Phys,* II, 4 (ed. Leonina, t. II, p. 65)

23. Ars imitatur naturam; eius autem quod ars imitatur naturam, ratio est, quia principium operationis artificialis cognitio est; ideo autem res naturales imitabiles sunt per artem, quia ab aliquo principio intellectivo tota natura ordinatur ad finem suum, ut sic opus naturae videatur esse opus intelligentiae, dum per determinata media ad certos fines procedit: quod etiam in operando ars imitatur. (Por. *Summa theol.* I q. 117 a 1 c).

LA NATURALEZA Y EL ARTE

23. El arte imita a la naturaleza; ahora bien, puesto que el arte imita a la naturaleza, es lógico que el principio de la acción sea la cognición artística. Por eso el arte puede imitar los elementos naturales, pues un principio intelectivo ordena toda la naturaleza hacia su finalidad, de modo que la obra de la naturaleza parece obra de la inteligencia, al proceder por determinados medios para fines concretos, porque también en la manera de actuar el arte imita a la naturaleza.

TOMÁS DE AQUINO, *In divina Nomina,* 366

24. Nullus curat effigiare vel repraesentare nisi ad pulchrum.

EL ARTE Y LA BELLEZA

24. Nadie se preocupa por reproducir o representar algo, a no ser para crear una obra bella.

TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologiae*, II-a II-ae q. 96 a. 2 ad 2.

25. Corporum artificialium formae procedunt ex conceptione artificis; etenim nihil aliud sint quam compositio, ordo et figura.

LA OBRA DE ARTE

25. Las formas de los cuerpos artísticos proceden de la concepción del artista, y no son sino composición, orden y figura.

TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologiae*, II-a II-ae q. 168 a. 4

26. Est autem contra rationem ut aliquis se aliis onerosum exhibeat, puta dum nihil delectabile exhibet et etiam aliorum delectationem impedit... Austeritas, secundum quod est virtus, non excludit omnes delectationes, sed superfluas et inordinatas.

EL DERECHO DEL HOMBRE AL PLACER

26. Es una actitud irracional el mostrarse serio con los demás, no mostrando en absoluto alegría o incluso impidiendo la alegría de los demás... La austeridad, como virtud, no excluye todas las distracciones, sino sólo las superfluas y desordenadas.

TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologiae*, I, q. 39 a. 8

27. Quilibet autem artifex intendit suo opere dispositionem optimam inducere non simpliciter, sed per comparationem ad finem. Et si talis dispositio habet secum adiunctum aliquem defectum, artifex non curat, sicut artifex, qui facit serram ad secandum, facit eam ex ferro, ut sit idonea ad secandum; nec curat eam facere ex vitro, quae est pulchrior materia, quia talis pulchritudo est impedimentum finis.

EL ARTE ESTÁ SUJETO A LA FINALIDAD

27. Ahora bien, cualquier artista trata de dar a su obra la mejor forma posible, no por ella misma, sino respecto a su finalidad. Y si esta forma conlleva algún tipo de fealdad, el artista no se preocupa: por ejemplo, el artista que fabrica una sierra para cortar la hace de hierro, para que sirva a su misión, y no se molesta en hacerla de cristal, que es un material más bello, porque esta belleza es un impedimento para su función.

TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologiae*, I, q. 39 a. 8

28. Videmus quod aliqua imago dicitur pulchra, si perfecte repraesentat rem quamvis turpem.

LA IMAGEN Y LA BELLEZA

28. Vemos que se considera bella una imagen si representa correctamente a su modelo, aunque éste sea feo.

14. La estética de Alhazén y Vitelio

1. La segunda corriente de la estética del siglo XIII. En la estética escolástica nadie superó a Santo Tomás de Aquino, pero, por otro lado, no toda la estética del siglo XIII fue escolástica. Sobre todo, no lo fue la estética de los artistas y teóricos del arte. También dentro de la filosofía misma surgió una corriente estética más autónoma, menos dependiente del sistema filosófico y teológico de la época y del método escolástico, una estética descriptiva, de carácter empírico, en la que las distin-

ciones conceptuales carecían de importancia. Ya a comienzos del siglo XIII tuvieron este carácter, al menos en parte, las concepciones estéticas de Hugo de San Víctor, de Robert Grosseteste, de la *Summa* de Alejandro de Hales, y de San Buenaventura; y ya en la segunda mitad de la centuria, la estética de filósofos como Roger Bacon o Vitelio fue puramente empírica [a].

Esta corriente nació, entre otras cosas, gracias a la influencia ejercida por los científicos árabes, especialmente por Alhazén [b]. Dicho autor vivió en Oriente (nació en Basrah, y murió en Cairo), a caballo de los siglos X y XI (935-1038), pero Occidente no conoció su obra hasta el siglo XIII. Su *Perspectiva* (también llamada *Optica*) fue traducida al latín, y Vitelio no sólo compartió sus teorías sino que las desarrolló y popularizó.

Vitelio —el primer filósofo de origen polaco que ha pasado a la historia— también tituló su obra *Perspectiva.* Sus concepciones estéticas difieren poco de las de Alhazén, pero su mérito esencial consiste en introducirlas y divulgarlas en el ámbito latino, dando así origen a una corriente nueva en el terreno de la estética, corriente que en su enfoque principal pasaba de la dialéctica a la observación. En realidad, no era ésta una corriente nueva, si hemos de tomar en cuenta el sistema de Aristóteles, pero sí lo era para la concepción estética medieval.

2. *Cuatro tesis psicológicas en la estética.* Las teorías de Alhazén y Vitelio, expuestas en sus respectivos tratados sobre la óptica, aparte de su temática específica abordan temas pertenecientes a la psicología de la visión cuyas consecuencias llegan al terreno de la estética, ya que explican el mecanismo mismo de la visión y las facultades que exige la percepción de las formas [1-4].

La primera de estas tesis establecía que algunos fenómenos del mundo visual son sólo percibidos por sensaciones visuales; así la luz y los colores son captados exclusivamente por la vista *(visibilia per se).* «Excepto la luz y el color ninguna cosa visible puede ser percibida sólo por el sentido de la vista [2].

Según la segunda tesis, en todos los demás casos —especialmente al percibir las formas— las sensaciones visuales resultan insuficientes. Las formas no son cuestión exclusiva de las sensaciones visuales, sino de una percepción compleja *(apprehensio),* no son *visibilia per se,* sino, al decir de Vitelio, *visibilia per accidens,* es decir, no son percibidas exclusivamente por la vista, sino que intervienen también otras facultades de la mente. La percepción se basa en sensaciones, pero las complementa; las sensaciones son simples *(aspectus simplex)* [1], mientras que las percepciones son complejas. Nuestro conocimiento del mundo visual se debe, en gran medida, a las percepciones, es decir, no sólo a la vista y a las sensaciones de la misma.

Conforme a la tercera de estas tesis, además de las sensaciones visuales, forma parte de la percepción la facultad de juzgar, o sea, de distinguir *(vis iudicativa vel distinctiva)* [4], siendo ésta una facultad intelectual, pero no idéntica al intelecto. Mientras que el intelecto opera con principios generales, aquella facultad intelectual obra con base en el material concreto que se encuentra en la mente del individuo, o acumulado por él *cum scientia praecedente* [3].

La percepción se sirve pues de la memoria, y el material de la memoria es de dos tipos, según nos aseguran Alhazén y Vitelio. La memoria guarda imágenes particulares de las cosas *(intentiones particulares), la imagen de uno u otro animal u hombre, por ejemplo, así como imágenes genéricas (intentiones speciales),* es decir, imá-

---

[a] Cl. Baeumker, *Witelo, ein Pjilosoph und Naturforscher des XIII* Jahrh., en «Beträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters», III, 1908.

[b] H. Bauer, *Die Psychologie Alhazens,* 1911, en: «Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters», X. 5.

genes generalizadas del animal o del hombre, formadas precisamente mediante comparaciones. Y serán estas *intentiones speciales* y *formae universales* las que desempeñen un importantísimo papel para la percepción.

Las percepciones, en particular las de las cosas complejas, exigen además la atención y el esfuerzo del observador, razón por la que Vitelio las llamaba *intuitio diligens.* El hombre no suele darse cuenta sin embargo de ese esfuerzo ni de las diversas funciones realizadas por su mente, pareciéndole que ve directamente las formas y atribuyendo a los sentidos lo que en realidad proviene de la mente. No se da pues cuenta de que en sus percepciones participan la razón *(fit per rationem et distinctionem),* la facultad de juzgar, la memoria, las imágenes genéricas, la atención y el esfuerzo mental. Y el no percatarse el hombre de las funciones de su propia mente lo explicaba Alhazén por la misma rapidez del proceso de pensar, siendo aceptada su explicación en el siglo XIII por Vitelio y por Roger Bacon *(propter velocitatem innatum homini, sicut docet Alhazén).*

La cuarta tesis por su parte contestaba a la siguiente pregunta: ¿qué conseguimos captar mediante las percepciones?

En primer lugar, respondía, captamos las formas espaciales *(comprehensio formarum)* [3]. En segundo término reconocemos las formas, descubriendo su parecido *(assimilatio)* con las imágenes que llevamos en la mente, y gracias a que en las percepciones participa también la facultad de juzgar, reconocemos incluso cosas vistas sólo parcialmente. Por ejemplo, en base a una mano somos capaces de reconocer al hombre y al leer, a base de unas cuantas letras, reconocemos toda la palabra. Además, y en tercer lugar, comparamos las cosas y las distinguimos, advirtiendo semejanzas y diferencias entre ellas.

Las tesis psicológicas de Alhazén y Vitelio resultaron en la práctica de la mayor importancia, pues constituían una novedad, y no sólo para la Edad Media. Concretamente podríamos decir que lo esencial fue el toma en consideración el factor asociativo de la cognición. Ya los filósofos griegos, Aristóteles en particular, sabían de la existencia de ese factor, mas creían que las asociaciones acompañan la percepción, mientras que Alhazén y Vitelio observaron que forman parte de la misma, constituyendo un elemento esencial en la percepción del mundo visible.

3. *La belleza compleja y la simple.* Aquellas cuatro tesis psicológicas tuvieron gran aceptación y fueron aplicadas a otras ciencias. Alhazén y Vitelio las elaboraron basándose en la vista, mas las tesis mismas *mutatis mutandis* eran adaptables a toda percepción. Aunque pertenecían a la psicología podían servir de fundamento para la estética y, efectivamente, ejercieron cierta influencia en esta disciplina.

Así como hay dos clases de visión —una que consiste en sensaciones simples, y en percepciones complejas de segunda— también existen dos clases de lo bello: la belleza de las cosas simples, que es objeto de las sensaciones, y la belleza de las compuestas, que pertenece a las percepciones. Es del primer tipo de belleza de la luz y los colores, y del segundo la belleza de las formas, pudiendo residir esta segunda tanto en las formas particulares como en la combinación de las forma *(ex coniunctione earum inter se)* y en una proporción adecuada entre ellas.

La convicción de que existen dos clases de lo bello —la belleza de las cosas simples y de los conjuntos— estaba muy extendida entre los escolásticos del siglo XIII, pero mientras que aquellos estudiosos la habían derivado de sus presupuestos filosóficos (y de su aspiración de conciliar la tradición pitagórica con la neoplatónica), Alhazén y Vitelio le dieron una justificación empírica y psicológica.

4. *Errores estéticos.* Alhazén y Vitelio afirmaban que las percepciones no siempre son acertadas, y que percibimos debidamente las cosas y sus formas sólo cuando se cumplen ciertas condiciones. De lo contrario, la percepción es defectuosa y el jui-

cio basado en ella será erróneo. Todo ello concierne también a los juicios acerca de lo bello y lo feo. Así, según estos autores, el juicio estético es susceptible de ser erróneo

1. cuando la luz es insuficiente;
2. cuando la cosa percibida está demasiado distanciada del que la contempla;
3. cuando la cosa percibida está situada anormalmente;
4. cuando es demasiado pequeña;
5. cuando su silueta no está claramente definida;
6. cuando su consistencia no es suficientemente densa;
7. cuando es percibida durante un tiempo demasiado corto, y
8. cuando el que la contempla tiene una vista demasiado débil [5].

Siendo ésta relación la más completa de esta índole que se ha conservado.

5. *Elementos de lo bello.* Alhazén y tras él Vitelio, emprendieron otra empresa, tan importante como difícil: enumeraron las cualidades de las cosas que deciden sobre su belleza, primero las aprehendidas por las sensaciones y luego las aprehendidas por las percepciones.

Del primer grupo supieron citar sólo dos: la luz *(lux)* y los colores *(color)*, mientras que entre las segundas distinguieron una veintena [6], cuya lista es tanto más peculiar cuanto que entre las veinte cualidades figuran la belleza y la fealdad mismas, y de las dieciocho restantes se dice que cada una de ellas puede ser bella o contribuir a la belleza. Así pues, la relación abarca a

1. la belleza;
2. la fealdad;

y a continuación las dieciocho cualidades susceptibles de decidir sobre la belleza, a saber:

3. la distancia *(remotio)*, que es capaz de ocultar las cosas feas, como las manchas y arrugas de la cara;
4. la situación *(situs)*, porque según ella las cosas parecen bellas o feas; incluso las letras más bonitas de un manuscrito serán feas si se disponen caóticamente;
5. la corporeidad *(corporeitas)*: como prueba el hecho de que nos gustan los cuerpos redondos o circulares como, por ejemplo, la columna;
6. la forma *(figura)*: los ojos rasgados son más hermosos que los redondos;
7. la magnitud *(magnitudo)*: las estrellas grandes son más hermosas que las pequeñas;
8. la continuidad *(continuatio)*, ya que nos gusta, por ejemplo, la compacta masa verde de árboles o de una pradera; pero también nos gusta:
9. la discontinuidad *(discretio et separatio)* porque nos complacen las estrellas diseminadas por el cielo;
10. el número *(numerus)*: así nos agradan más aquellas partes del cielo donde la concentración de estrellas es mayor;
11. el movimiento *(motus)*: así los gestos adecuados del orador embellecen su discurso;
12. la quietud *(quies)*: así nos gusta la inmovilidad del monumento;
13. la aspereza *(asperitas)*, por ejemplo, de la malla; pero también
14. la lisura *(lenitas)*, por ejemplo, de la seda;
15. la transparencia *(diaphanitas)*; por ejemplo, la del aire, que nos permite contemplar las estrellas;
16. la densidad de la materia *(spissitudo)*;
17. la sombra *(umbra)*;
18. la oscuridad *(obscuritas)*; así con luna nueva el cielo es más hermoso que con luna llena;

19. la similitud *(consimilitudo):* pues es fea la letra desigual o unos ojos desiguales; pero también

20. la diversidad *(diversitas):* así no es hermosa la escritura no caligrafiada.

Esta enumeración tan amplia de cualidades que deciden sobre la belleza no tenía precedentes. Ni siquiera Aristóteles ni los aristotélicos elaboraron algo parecido, no obstante su afición a elaborar semejantes relaciones. Por otra parte, este listado no es ni uniforme ni correcto metodológicamente. Junto a la belleza y la fealdad, en él se enumeran juntamente las cosas hermosas (por ejemplo, el color) como las cosas feas, así como las condiciones de percepción de la belleza (por ejemplo, la distancia). Sin embargo, hay allí ciertas ideas dignas de destacar, como la afirmación de que pueden originar la belleza fenómenos y cualidades que son opuestos, como la luz y la sombra, la continuidad y la discontinuidad, el movimiento y la inmovilidad, la aspereza y la lisura, la transparencia y la densidad, la semejanza y la diversidad.

Alhazén y Vitelio trataron de separar los elementos de lo bello, que forman complejos conjuntos, mas eran conscientes de que la belleza de dichos conjuntos no se debe solamente a la belleza de los elementos sino también a su disposición, proporción y armonía *(proportionalitas et consonantia).* «La belleza puede residir en precepciones particulares *(intentio particular),* pero la perfección se consigue mediante la proporcioón y armonía de muchas percepciones».

6. ¿Es la belleza una cualidad subjetiva u objetiva? Alhazén y Vitelio se ocuparon de las manifestaciones concretas de lo bello, dejando al margen la definición de la belleza que, por otro lado, fue la preocupación fundamental de los escolásticos. Vitelio escribió sencillamente que «se llama belleza la satisfacción del alma» *(placentia animae),* mientras que Alhazén sostenía que el «crear belleza significa poner el alma en un estado en que vea que la cosa es bella».

Ambas definiciones parecen subjetivas. No obstante, tanto Alhazén como Vitelio citaban la belleza y la fealdad de las cosas junto a otras cualidades como la forma y el tamaño, lo que testimonia que la belleza era para ellos una cualidad objetiva. No pensaban pues en ningún subjetivismo estético, y en cuanto psicólogos se interesaban únicamente por cómo el hombre reconoce aquella cualidad objetiva que llamamos belleza. En consecuencia dieron menos importancia a los elementos subjetivos de lo bello que los metafísicos del siglo XIII, que las sumas de Alejandro de Hales o Santo Tomás de Aquino. O, mejor dicho, Alhazén defendía una concepción de lo bello puramente objetiva, aún teñida de ingenuo realismo, mientras que Vitelio, a pesar de seguir fielmente las pautas marcadas por su antecesor árabe, y tal vez influenciado por los metafísicos de su tiempo, empezó a percatarse de los aspectos subjetivos de lo bello.

7. El empirismo y el relativismo. En su condición de empíricos, ni Alhazén ni Vitelio abrigaban duda alguna de que la belleza, igual que cualquier otra cualidad de las cosas, sólo puede conocese a través de la experiencia. Pero, ¿es uniforme la experiencia? Alhazén no se había planteado aún aquella pregunta y Vitelio sostenía con firmeza que la experiencia es diversa, variable, relativa y dependiente de los hábitos y costumbres.

Así los árabes gustan de unos colores y los escandinavos de otros. Lo que unos tienen por lo más hermoso, para otros es feo [6] Vitelio puso especial énfasis en un factor que decide sobre la retalividad y subjetividad de los juicios acerca de lo bello y de lo feo, factor que es la costumbre. La costumbre en efecto crea la personalidad del hombre. Y «según es la evaluación de lo bello *(aestimatio pulchritudinis)* así es la personalidad *(propriusmos)*».

Pero de esta afirmación no extrajo Vitelio conclusiones sobre la relatividad es-

tética o el carácter subjetivo de lo bello. Así, no sostenía que en lo que respecta a lo bello, todos tuvieran razón, cada uno a su modo. Al contrario, creía que unos tenían razón y otros se equivocaban, e interesándose precisamente por los errores estéticos, buscó sus causas atribuyéndolas a condiciones desfavorables de la percepción, como la falta de luz o la excesiva distancia, a los defectos del contemplador o a las deficiencias de sus órganos sensitivos.

T. TEXTOS DE VITELIO

VITELIO, *Optica*, III, 51 (Alhazén, II, 64) (ed. Baeumker)

1. Omnis visio fit vel per aspectum simplicem vel per intuitionem diligentem. Aspectum primum simplicem dicimus illum actum, quo primo simpliciter recipitur in oculi superficie forma rei visae; intuitionem vero dicimus illum actum, quo visus veram comprehensionem formae rei diligenter perspiciendo perquirit, non contentus simplici receptione, sed profunda indagine.

LA VISION DE FORMAS

1. Toda percepción visual se realiza a través de la simple visión o a través de un esfuerzo de atención. Llamamos visión simple al acto por el que se recibe aisladamente, en la superficie del ojo, la forma del objeto que se contempla; llamamos esfuerzo de atención al acto por el que la vista, observando atentamente, alcanza la comprensión de la forma del objeto, no contentándose con la sensación aislada, sino examinándolo en profundidad.

VITELIO, *Optica*, III, 59 (Alhazén, II, 18)

2. Nullum visibilium comprehenditur solo sensu visus nisi solum luces et colores.

2. Excepto la luz y el color, ninguna cosa visible puede ser percibida únicamente por el sentido de la vista.

VITELIO, *Optica*, III, 62 (Alhazén, II, 69)

3. Omnis vera comprehensio formarum visibilium aut est per solam intuitionem, aut per intuitionem cum scientia praecedente.

3. Toda percepción real de las formas visibles se realiza a través de la imagen únicamente, o bien a través de la imagen unida a los conocimientos acumulados previamente.

VITELIO, *Optica*, IV, 2 (Alhazén, II, 63)

4. Visus... comprehendit simul semper multas intuitiones particulares, quae solum distinguuntur auxilio virtutis distinctivae per imaginationem.

4. La vista percibe siempre al mismo tiempo muchas imágenes particulares, que sólo puede distinguir gracias a la facultad distintiva de la imaginación.

VITELIO, *Optica*, IV, 150 (Alhazén, III, 32)

5. In pulchritudinis et deformitatis visione virtuti distinctivae error accidit ex intemperata dispositione

CAUSAS DE ERRORES ESTETICOS

5. En la percepción de la belleza y la fealdad, la facultad distintiva puede equivocarse, debido a la disposición inadecuada de ocho

octo circumstantiarum cuiuslibet rei visae: 1. ex... parvitate lucis, 2. remotio etiam excedens modum est causa erroris visionis, 3. ex inordinatione... situs (corpus... remotum... ab axe usuali), 4. ex parvitate... magnitudinis, 5. ex defectu... soliditatis, 6. ex intemperantia raritatis... (propter aerem obscurum), 7. ex temporis brevitate, 8. ex visus etiam debilitate.

circunstancias que concurren en el objeto de la vista: 1. la insuficiencia de luz; 2. la distancia excesiva del objeto; 3. la situación anormal (el cuerpo alejado del eje habitual); 4. el pequeño tamaño; 5. la escasa consistencia; 6. por estar muy poco definida la silueta (a causa de la oscuridad del aire); 7. la brevedad del tiempo; 8. la debilidad visual.

VITELIO, *Optica*, IV, 148 (Alhazén, II, 59)

6. Pulchritudo comprehenditur a visu ex comprehensione simplici formarum visibilium placentium animae, vel coniunctione plurium visibilium intentionum habentium ad invicem proportionem debitam formae visae.

Fit enim placentia animae, quae pulchritudo dicitur, quandoque ex comprehensione simplici visibilium formarum, ut patet per omnes species visibilium discurrendo...

Ut enim exemplariter dicamus et alia per haec accipiantur: lux, quae est primum visibile, facit pulchritudinem, unde videntur pulchra sol et luna et stellae propter solam lucem.

Color etiam facit pulchritudinem, sicut color viridis et roseus et alii colores scintillantes formam sibi appropriati luminis visui diffundentes.

Remotio quoque et approximatio faciunt pulchritudinem in visu. In quibusdam enim formis pulchris sunt maculae turpes parvae et rugosae, displicentes animae videnti, quae propter remotionem latent visum, et forma placita animae ex illa remotione pervenit ad visum. In multis quoque formis pulchris sunt intentiones parvae subtiles cooperantes pulchritudini formarum, sicut est lineatio decens et ordinatio partium venusta, quae tantum in propinquitate ad visum apparent et faciunt formam visui pulchram apparere.

Magnitudo etiam facit pulchritu-

ELEMENTOS DE LA BELLEZA

6. La belleza se percibe visualmente a través de la simple percepción de formas visibles que causan placer al alma, o bien por combinación de muchas formas visibles que *contribuyen a su vez a la proporción* adecuada de la forma vista.

Se consigue la satisfacción del alma, llamada «belleza», por la simple percepción de formas visibles, como sucede cuando se proyectan todas las imágnes de las cosas visibles...

A modo de ejemplo, de donde se obtienen otros, diremos que la luz, lo primero que se ve, contribuye a la belleza, por lo cual vemos el sol, la luna y las estrellas bellos, sólo a causa de su luz.

También el color contribuye a la belleza: por ejemplo, el *color verde, el rojo y otros* colores brillantes, que difunden la forma a la vista de la luz apropiada.

También la lejanía y la cercanía contribuyen a la belleza visual. En algunas formas bellas hay manchas feas, pequeñas y rugosas, desagradables para el espíritu que las contempla *y ocultas a la vista gracias a la lejanía*, que hace llegar a los ojos una forma grata al espíritu. También en muchas formas bellas hay pequeñas y sutiles imágenes que contribuyen a la belleza, como una alineación adecuada y una disposición hermosa de las partes; éstas se observan sólo de cerca y contribuyen a que *la forma parezca bella a la vista.*

También la magnitud contribuye a la be-

dinem in visu; et propter hoc luna apparet pulchrior aliis stellis, quia videtur maior; et stellae maiores pulchriores minoribus, ut maxime patet in illis stellis, quae sunt magnitudinis primae vel secundae.

Situs quoque facit pulchritudinem in visu, quoniam plures intentiones pulchrae non videntur pulchrae, nisi per ordinationem partium et situum. Unde scriptura et pictura omnesque intentiones visibiles ordinatae et permutatae non apparent pulchrae nisi per competentem sibi situm. Quamvis enim figurae litterarum sint omnes per se bene dispositae et pulchrae, si tamen una ipsarum est magna et alia parva, non iudicabit visus pulchras scripturas quae sunt ex illis.

Figura etiam facit pulchritudinem. Unde artificiata bene figurata videntur pulchra, magis autem opera naturae. Unde oculi hominis cum sint figurae amygdalaris et oblongae, videntur pulchri, rotundi vero oculi videntur penitus deformes.

Corporeitas etiam facit pulchritudinem in visu. Unde videtur pulchrum corpus sphaera et columna rotunda et bene quadratum corpus.

Continuatio quoque facit pulchritudinem in visu. Unde spatia viridia continua placent visui; et plantae spissae virides, quia quae accedunt continuitati, sunt pulchriores eisdem dispersis.

Divisio etiam facit pulchritudinem in visu. Unde stellae separatae et distinctae sunt pulchriores stellis approximatis nimis ad invicem, ut sunt stellae galaxiac, et candelae distinctae sunt pulchriores magno adunato igne.

Numerus etiam facit pulchritudinem in visu; et propter hoc loca caeli multarum stellarum distinctarum sunt pulchriora locis paucarum stellarum, et plures candelae sunt pulchriores paucis.

Motus quoque et quies faciunt in visu pulchritudinem. Motus enim

lleza visual; por esta razón la luna se ve más bella que las estrellas, pues parece más grande; y las estrellas grandes son más bellas que las pequeñas, como se observa especialmente en las estrellas de mayor magnitud.

La situación también contribuye a la belleza visual, pues muchas imágenes bellas no parecen bellas sino por la disposición de sus partes y su situación. Así, la escritura, la pintura y todas las imágenes visibles ordenadas y combinadas no parecen bellas si su colocación no es la adecuada. Aunque todas las figuras de las letras sean realmente bellas por sí mismas y bien dispuestas, sin embargo, si una de ellas es grande y otra pequeña, no juzgará la vista que es bella la escritura que componen.

También la figura contribuye a la belleza: las obras artísticas bien formadas parecen bellas, y más aún las obras de la naturaleza. Así, los ojos del hombre parecen bellos si son almendrados y rasgados, mientras que los ojos redondos parecen bastante feos.

También la corporeidad contribuye a la belleza visual: por eso parece bello un cuerpo esférico, una columna redonda y un cuerpo bien proporcionado.

La continuidad también contribuye a la belleza visual. Así, deleitan la vista los verdes espacios ininterrumpidos y el frondoso ramaje verde de las plantas, porque son más bellas las cosas continuadas que las dispersas.

La separación también contribuye a la belleza visual: de ahí que las estrellas diseminadas y separadas sean más bellas que las estrellas excesivamente próximas entre sí, así como las estrellas del cielo y las antorchas son más bellas que un gran fuego compacto.

También el número contribuye a la belleza visual. Así, las partes del cielo donde hay muchas estrellas diseminadas son más bellas que las partes donde hay pocas, y es más bello un grán número de antorchas que uno pequeño.

El movimiento y la quietud también contribuyen a la belleza visual: en efecto, embe-

hominis in sermone et separatione eius facit pulchritudinem; et propter hoc apparet pulchra gravitas in loquendo et taciturnitas distinguens ordinate verba.

llecen el discurso y su ordenación los gestos del orador; y por eso resulta hermosa la vehemencia de las palabras y el silencio que delimita las partes del discurso.

Asperitas etiam facit pulchritudinem. Villositas enim pannorum catenatorum et aliorum placet visui. Planities quoque visui pulchritudinem facit, quia planities pannorum sericorum, etiam si ad politionem sive tersionem accedant, placet animae et est pulchrum visui.

La aspereza también contribuye a la belleza: la fibrosidad de la malla y otras telas deleita la vista. Pero también la lisura contribuye a la belleza visual, pues la lisura de las sedas, aunque parezca que están pulidas y frotadas, gusta al espíritu y es bella a la vista.

Diaphanitas etiam facit pulchritudinem apparere, quia per ipsam videntur de nocte res micantes, ut patet de aëre sereno, per quem in nocte videntur stellae, quod non accidit in aëre condensato propter vapores. Spissitudo etiam facit pulchritudinem, quoniam lux et color et figurae et lineatio et omne pulchrum visibile comprehenduntur a visu propter terminationem corporum quibus insunt, quae terminatio a spissitudine causatur.

También la transparencia contribuye a la belleza, pues a través de ella se ven por la noche los objetos brillantes, como las estrellas a través del aire diáfano de la noche, lo cual no sucede si el aire está enrarecido por el humo. La densidad también contribuye a la belleza, pues la luz, el color, las figuras, el contorno y toda la belleza visible se percibe gracias a la delimitación de los cuerpos en que están, y esta delimitación viene dada por la densidad.

Et umbra facit apparere pulchritudinem, quoniam in multis formis visibilium sunt maculae subtiles reddentes ipsas turpes cum fuerint in luce, quae in umbra vel luce debili visum sunt latentes. Tortuositas quoque, quae est in plumis avium ut pavonum et aliarum, quia facit umbras, facit apparere pulchritudinem visui propter umbram, quae in sui admixtione cum lumine causat varios colores, qui tamen non apparent in umbra vel in luce debili. — Obscuritas etiam facit pulchritudinem apparere visui, quoniam stellae non videntur nisi in obscuro.

También la sombra contribuye a la belleza, pues en muchas formas visibles hay defectos sutiles que las afean a la luz, pero a la sombra o con una luz débil permanecen ocultos a la vista. También la sinuosidad, como la de las plumas de las aves, pavos y otros animales, contribuye a la belleza visual: con el juego de luces y sombras se crean diversos colores, que no se verían en la sombra o con una luz débil. La oscuridad también contribuye a la belleza visual, pues las estrellas no se ven sino en la oscuridad.

Similitudo etiam pulchritudinem facit, quoniam membra eiusdem animalis, ut Socratis, non apparent pulchra, nisi quando fuerint consimilia. Unde oculi, quorum unus est rotundus et alter oblongus, sunt non pulchri, vel si unus maior fuerit altero, vel unus niger et alter viridis, vel si una

La similitud también contribuye a la belleza, pues los miembros de un mismo ser animado —por ejemplo, de Sócrates— no parecen bellos si no son semejantes. Por eso los ojos no son bellos si uno es redondo y el otro rasgado, o uno mayor que el otro, o uno negro y otro verde, ni las mejillas, si una está hundida y la otra es prominente; tampoco

gena fuerit profunda et altera prominens; erit enim tota facies non pulchra, quando eius partes congeneae non fuerint consimiles.

será bello el conjunto del rostro si sus partes gemelas no son iguales.

Diversitas etiam facit pulchritudinem, quoniam diversae partes universi ornant et pulchrum faciunt universum, et diversae partes animalium animalia; eandem quoque manum ornat diversitas digitorum. Omnis enim pulchritudo membrorum est ex diversitate figurarum partium ipsarum.

También la diversidad contribuye a la belleza, pues las diversas partes del universo lo adornan y lo hacen hermoso, y del mismo modo las distintas partes de los animales a éstos; así también embellece a la mano la diversidad de dedos. Toda la belleza de los miembros, pues, reside en la diversidad de formas entre sus partes.

Sic ergo pulchritudo comprehenditur a visu ex comprehensione simplici formarum visibilium placentium animae.

De este modo, la belleza es percibida por la vista a través de la simple captación de las formas visibles que agradan al espíritu.

Ex coniunctione quoque plurium intentionum formarum visibilium ad invicem, et non solum ex ipsis intentionibus visibilium, fit pulchritudo in visu, ut quandoque colores scintillantes et similiter pictura proportionata sunt pulchriora coloribus et picturis carentibus ordinatione consimili. Et similiter est in vultu humano. Rotunditas enim faciei cum tenuitate et subtilitate coloris est pulchrior quam unum sine altero, et mediocris parvitas oris cum gracilitate labiorum proportionali est pulchrior parvitate oris cum grossitudine labiorum. In multis itaque formis visibilium coniunctio, quae est in formis diversis, facit modum pulchritudinis, quem non facit una illarum intentionum per se.

Asimismo, a partir de la combinación de varias imágenes de formas visibles, y no sólo por las propias imágenes visibles, se realiza la belleza visual de igual modo que los colores brillantes y la pintura armoniosa son más bellos que los colores y las pinturas que carecen de proporción. Y también sucede así en el rostro humano: una cara redonda unida a un color tenue y agradable es más bella que la que posee una de estas cualidades pero no la otra, y una boca moderadamente pequeña unida a unos labios proporcionalmente finos es más bella que una boca pequeña unida a unos labios gruesos. Así pues, en muchas formas visibles, la combinación de diversas formas consigue la belleza que una de dichas formas no puede alcanzar por sí sola.

Facit autem proportionalitas partium debita alicui formae naturali vel artificiali in coniunctione intentionum sensibilium pulchritudinem magis quam aliqua intentionum particularium...

Ahora bien, la proporción adecuada de las partes a una forma natural o artística, en la combinación de imágenes sensibles, contribuye a la belleza más que la unión de imágenes particulares...

Et hi sunt modi, penes quos accipitur a visu omnium formarum sensibilium pulchritudo. In pluribus tamen istorum consuetudo facit pulchritudinem. Unde unaquaeque gens hominum approbat suae consuetudinis formam sicut illud, quod per se aestimat pulchrum in fine pulchritudinis.

Y gracias a todos estos elementos se percibe visualmene la belleza de todas las formas sensibles. Sin embargo, en muchos de ellos la costumbre influye en la belleza: así, cada raza humana considera buena aquella forma que según su propio carácter le parece que es bella y que contribuye a la belleza. En efecto, un moro aprueba unos colores y unas pro-

Alios enim colores et proportiones partium corporis humani et picturarum approbat Maurus et alios Danus, et inter haec extrema et ipsis proxima Germanus approbat medios colores et corporis proceritates et mores. Etenim sicut unicuique suus proprius mos est, sic et propria aestimatio pulchritudinis accidit unicuique.

porciones corporales y artísticas, y un escandinavo otros, e incluso entre estos extremos, un germano aprueba unos colores intermedios, una estatura elevada y unas costumbres. Así pues, la valoración que cada uno hace de la belleza depende de su propia personalidad.

15. La estetica de la escolastica tardia

1. *Estancamiento de la estética.* A partir del siglo XIV, el interés por la estética empezó a decaer, lo que se debió, según parece, a cierto dualismo observable en los siglos XIV y en especial en el XV: reinaba aún el Medievo, a la vez que germinaba el Renacimiento. Se seguía cultivando la filosofía escolástica, al mismo tiempo que nacía la renacentista. En consecuencia, se produjo una situación en la que los estudiosos de temperamento y talento de lógicos se atenían a métodos escolásticos, mientras que los de talento y temperamento estético se adherían a la nueva corriente. Y ésta es la razón por la que aquellas centurias engendrarán una buena lógica escolástica, mas no crearán en cambio una estética escolástica.

Lo anterior se refiere también a los escolásticos más destacados de aquel período como Duhs Escoto (antes de 1270-1308) y Guillermo de Occam (antes de 1300-1349 ó 1350). Lo característico de ambos pensadores fue su intuicionismo e individualismo epistemológico, la convicción de que la base del conocimiento es la intuición; es decir, una directa percepción individual del objeto y de que también la realidad es individual; de que junto con su forma genérica, cada cosa tiene además su forma individual *(haecceitas)*, según lo definía Escoto.

Podría parecer que el intuicionismo e individualismo ofrecerían condiciones más favorables para las investigaciones estéticas que el intelectualismo y universalismo de la escolástica anterior. Pero resulta que cuando todo conocimiento parecía ya intuitivo e individual, había de faltar el rasgo distintivo para el conocimiento estético específico.

Así en los textos de los escolásticos tardíos no encontramos siquiera las accidentales observaciones estéticas que hemos advertido en las obras de Santo Tomás o San Buenaventura. Lo único que hay allí son opiniones marginales, bastante parecidas a las de los escritores del siglo XII, quienes al perfeccionar los conceptos lógicos y metafísicos, contribuyeron indirectamente al desarrollo de la estética. En efecto Duns Escoto y Guillermo de Occam siguieron perfeccionando los mismos conceptos de forma y figura, de idea y creación, de arte e imagen, y a consecuencia de su labor, los conceptos quedaron definidos con mayor precisión, revelándose al mismo tiempo su polisemía y los diversos matices de su significado.

Dichos autores trataron aquellos conceptos de la manera típica de la escolástica tardía, dándoles una interpretación relativista y nominalista. Su actitud, dirigida en contra de una interpretación absoluta e hipostática, abarcó también a los conceptos de lo bello, de la forma y de la idea, lo que hizo que estos filósofos ganasen cierta posición en la historia de la estética, disciplina de la que en realidad no se ocuparon.

2. *Duns Escoto.* En sus escritos, Duns Escoto repite varias veces cierta frase concerniente a lo bello en la que afirma que la belleza no es una cualidad absoluta de un cuerpo hermoso sino el conjunto de todas las cualidades propias de tal cuer-

po, es decir, de la magnitud, la forma y el color, así como del conjunto de todas las relaciones de estas cualidades referidas al cuerpo y entre ellas [1]. A continuación, el autor amplía el concepto extendiéndolo a la belleza moral, y sostiene que la bondad moral de un acto es como un adorno que abarca el conjunto de las debidas proporciones en todo aquello con lo que el acto debe relacionarse, es decir: al objeto, al objetivo, al tiempo, al lugar, al modo, y especialmente a las proporciones de las que puede decirse que deben estar ligadas por la adecuada armonía.

Siempre suelen citarse estas dos afirmaciones de Duns como su definición de lo bello. Si se trata de una definición, no tiene nade que ver con la de Santo Tomás, pero ¿es realmente aquello una definición? ¿O no es sino una inclusión de lo bello en el género y clase de las relaciones? Porque su afirmación no es reversible. El conjunto de relaciones de magnitud, forma y color puede constituir tanto la belleza como la fealdad. A no ser que —como reza la ampliación de la definición con el «adorno» moral—no se trate en ella de cualquier proporción sino sólo de la «debida» *(debita)*.

El concebir la belleza como una relación no fue ninguna novedad, pero en la doctrina de Duns Escoto el problema se convertía de marginal en esencial.

De manera semejante interpretó Duns el concepto de la forma. Tengamos presente la disemía de este concepto en la Edad Media, que por un lado —y conforme a Aristóteles—, significaba la forma conceptual, y por otro, acercándose a la acepción moderna, era sinónimo de «figura»; es decir, del aspecto, de la forma exterior y de la disposición de las partes. En la estética del siglo XIII el término era empleado en realidad en ambos sentidos, y Duns lo usaba en el segundo, parecido al moderno. Así dijo que la forma, igual que la figura, es una disposición exterior de las cosas [2], y definió la figura com una relación mutua de las partes o de los contornos, y también dijo que, al menos en uno de sus significados, la figura es disposición de las partes en espacio y continente [3], de modo que concebía la forma y la figura de menera semajante a la belleza: como cierta relación.

Duns elaboró además otra teoría de la forma que sostenía que la misma es un factor del arte que proviene del creador, gracias a lo cual dicho creador hace que se asemeje su producto a sí mismo [4].

De esta suerte, la forma no sólo era relativizada sino también subjetivada. Con su interpretación de la forma Escoto introdujo en el concepto de arte como elemento el sujeto, que no había figurado en el tradicional concepto antiguo y medieval [a].

De manera análoga trató Duns Escoto el concepto de idea [5], que desde fines de la Antigüedad pertenecía a la teoría del arte, determinándola como lo que posteriormente se llamaría «ideal». En este aspecto, Escoto no compartía la teoría de Platón, pues no creía que la idea fuese un ente real e independiente [6].

En numerosas ocasiones habló Duns Escotó de creación y creatividad, pero esto siempre lo hizo como teólogo: así Dios es el creador, y lo esencial de la creación es que produce cosas de nada [7]. A la luz de este concepto, la actividad del artista no era creación. Guillermo de Occam compartiría esta opinión, y hasta finales del medievo perduraría la concepción antigua de que el arte no era creativo.

Por otra parte, ya desde el siglo XII prevalecía en la interpelación del arte la convicción de que éste no podía definirse sólo como un saber o una habilidad, porque era también producción y actividad. Duns Escoto mantuvo y desarrolló esta convicción, diciendo que el arte es «un conocimiento adecuado de lo que ha de ser producido» [8], y en otra ocasión constató claramente [9] que el arte no era sólo la habili-

---

[a] Véase las opiniones al respecto de Robert Grossteste (texto 0 13) y de Santo Tomás de Aquino (texto S 21 a).

dad de reconocer en qué consiste una apropiada actividad, sino también la habilidad de dirigir dicha actividad.

3. *Guillermo de Occam.* Guillermo de Occam se ocupó menos aún de los problemas de lo bello que Duns Escoto. Su definición de que «la belleza es la proporción adecuada de los miembros, unida a la salud del cuerpo» [10], concernía exclusivamente a la belleza del cuerpo de los seres vivos, y además no era nada nueva ni original. Pero en cambio encontramos en sus escritos ciertas observaciones acerca de conceptos particulares. Las tesis de Guillermo de Occam distan más aún que las de Escoto del tradicional objetivismo estético, y su oposición a la hipóstasis estética fue mucho más pronunciada.

a) En lo que atañe a los conceptos de forma y de figura el filósofo advierte que significan sólo una cierta disposición de las partes y que, separadas de la substancia, nada son [11].

b) En cuanto a la idea no es sino objeto de razón, y dicho objeto, según recalca Guillermo de Occam en su condición de nominalista carece además de realidad [12]. Ello no obstante, contemplando dicho objeto como idea, el hombre puede crear algo real. Esta interpretación excluía la idea del terreno de la ontología, pero, en cambio, le abría posibilidades en teoría del arte.

c) Asimismo, era aplicable a la estética lo que Guillermo de Occam afirmaba del bien. Los escolásticos solían definirlo como apetencia, y a Occam esta definición le parecía ambigua. En un sentido amplio, el bien es todo lo deseado, y en otro restringido, sólo lo deseado justamente [13]. «El bien» ampliamente concebido abarcaba el bien estético, por lo que la distinción realizaba por Guillermo fue útil a la estética.

d) Entre los productos del arte Guillermo de Occam distinguía los que en parte son también producto de la naturaleza y los que —como la casa, la cama o la pintura— son exclusivamente obras de arte [14]. Y al contraponer el arte de la naturaleza, el filósofo llegó a una conclusión que había sido muy difícil de obtener en la antigüedad y en el Medievo: si lo característico de las acciones de la naturaleza es la necesidad, lo característico del arte será la libertad [15].

e) Al analizar el concepto de la imagen *(imago)* Guillermo de Occam señaló que ésta puede definirse de diversas maneras [16]. Así puede entenderse por imagen lo que está creado a semejanza del modelo, o lo que no pertenece a la naturaleza sino que esta libremente creado por el artista, aún cuando carezca de modelo.

Esta distinción corresponde al doble significado que tiene el término en el lenguaje moderno: así se llama «imagen» tanto a la representación de una cosa, como a una obra abstracta, que no representa ni reproduce lo real.

Aquellos ejemplos de análisis conceptual de Duns Escoto y Guillermo de Occam prueban que en la última fase de la escolástica —la denominada *via moderna*— el interés por la estética fue prácticamente nulo, aportando sin embargo, nuevos elementos a esta disciplina. Así fueron ordenados y aclarados ciertos conceptos estéticos, y además esto se hizo de la manera típica del escolasticismo tardío, revelando primero la ambigüedad y polisemia de los mismos y mostrando luego la subjetividad y relatividad de las concepciones que la estética tradicional había tenido por objetivas y absolutas.

4. *La vía antigua. Dionisio el Cartujo.* Todo lo expuesto anteriormente se refiere a la *via moderna*, corriente predominante en el siglo XIV. A los representantes de esta tendencia, Guillermo de Occam y sus seguidores, entregados a la lógica y ciencias naturales y aficionados a lo exacto, la estética les resultaba más bien poco atractiva.

Sin embargo, la *via moderna* no fue la única corriente de la época; una parte considerable de los escolásticos siguió fiel a la *via antigua*, a la filosofía conservadora,

de la que la estética no había sido eliminada. Pero en el período en cuestión, los estudiosos de este grupo ya habían agotado sus posibilidades y prácticamente no idearon nada nuevo. E incluso ellos dejaron de interesarse por los problemas de lo bello, con lo que en el siglo XIVno se escribió ningún tratado al respecto.

Habría que esperar a la centuria siguiente, en la que Dionisio de Rickel [a], el *doctor extaticus,* fraile cartujo y escritor polifacético, volviera a detenerse en las cuestiones estéticas. Entre sus obras se conserva el tratado *De venustate mundi et pulchritudine Dei,* [b] pero tampoco este trabajo contiene nada que no se hubiera dicho anteriormente. Allí Dionisio repite tras los escolásticos que la belleza reside en el resplandor y congruencia de las partes; que en el seno de la naturaleza lo bello consiste principalmente en la finalidad, y en el arte, en cambio, en un trabajo sutil; que la verdadera y única belleza es la divina y que sólo Dios es *pulcher,* mientras que el mundo posee solamente la *venustas;* que la belleza es loable cuando induce a la piedad y contemplación, y que a la vez es peligrosa porque puede conducir a la soberbia y corrupción.

En el pensamiento de aquel escolástico tardío no encontramos pues nada que no dijeran ya sus antecesores; no hay aquí definiciones de conceptos generales como las de Santo Tomás, no hay tampoco clasificación de las cosas bellas, como la de Hugo de San Víctor, no hay un análisis de la experiencia estética, como el de San Buenaventura, y no hay por último aquella proyección de los problemas estéticos sobre la psicología de lo bello y del arte, que se iba abriendo paso ya desde el siglo XIII, faltando asimismo las dos virtudes principales de la escolástica madura, la precisión en definir los conceptos y la sistematización en plantear los problemas. Por lo demás, en vez de reflexiones generales encontramos en los escritos de Dionisio algunas observaciones de dudoso valor, como, por el ejemplo, la de que las piedras son bellas porque brillan y los camellos porque han sido creados con una finalidad.

Al recopilar las ideas y tesis contenidas en las obras de los representantes de la *via moderna* y la *antigua,* llegamos a la conclusión de que la escolástica tardía no se ocupó directamente de la estética, o que sus resultados en este campo fueron muy modestos, hasta el punto de que parece como si en los siglos XIV y XV la estética estuviera ausente. Y fueron éstas sin embargo unas centurias en las que el arte alcanzó su más pleno florecimiento.

5. *La estética de los artistas y la de los teóricos.* El arte de aquélla época tuvo su estética propia, distinta de la cultivada por los teóricos. Los pintores y escultores no profundizaban en las *sumas* filosóficas y teológicas, mientras que los filósofos y teólogos no reparaban en cómo pintaban y esculpían los artistas. Unos discutían sobre la belleza eterna, otros adornaban los palacios de los monarcas con una belleza claramente temporal. Sus respectivas estéticas correspondían a grupos sociales e ideologías distintos. Los artistas se adaptaban a los círculos cortesanos para los que trabajaban y no había un lenguaje común para todos ellos y para el monje cartujo y las sectas ascéticas que proliferaban en las ciudades [c].

6. *La estética medieval y la renacentista.* Se suele determinar la estética «medieval» como una estética trascendente, por oposición a la estética renacentista, de belleza sensible. O como una estética que deriva las leyes de lo bello y del arte a partir del cosmos, a diferencia de la renacentista que las deduce del hombre. O como

---

[a] O. Zöckler, *Dionys des Kartäusers Schrift «De Venustate Mundi»* en: *Theologische Studien und Kritiken,* 1881, pp. 636 y siguientes.

[b] Dionysii Cartusiani *Opera Omnia,* 1902, vol. XXXIV, pp. 223-253.

[c] J. Huizinga, *Herbst des Mittelalters,* 1924, pág. 385 y siguientes.

una estética en que lo bello y el arte son medios, a diferencia de la renacentista en la cual constituyen su objetivo.

Sin embargo, si admitimos estas clasificaciones, en la edad media junto a la «estética medieval» existía ya la «renacentista» como, por ejemplo, lo era la de Vitelio.

Esta afirmación es válida también a la inversa: la estética «medieval» tuvo aún sus partidarios en la época del renacimiento. Así la cultivó Savanarola quien, por vivir en los últimos años del renacimiento, deseaba recuperar los ideales medievales [a]. Y también la conservó el principal filósofo del renacimiento florentino y director de la Academia Platónica, Marsilio Ficino [b], en cuyo caso la afinidad con el medievo era de lo más justificable, ya que la estética florentina recuperó la doctrina platónica, igual que hacía siglos lo había hecho la estética cristiana. Así, tras haber llegado, en los siglos XII y XIII, a concepciones maduras, los pensadores del medievo tardío se interesaron escasamente por la estética y no crearon nada nuevo en este campo, con una sóla excepción: Dante Alighieri.

U. TEXTOS DE DUNS ESCOTO Y GUILLERMO DE OCCAM

DUNS ESCOTO, *Opus Oxoniense*, I q. 17, a. 3, n. 13.

1. Pulchritudo non est aliqua qualitas absoluta in corpore pulchro, sed est aggregatio omnium convenientium tali corpori, puta magnitudinis, figurae et coloris et aggregatio omnium respectuum qui sunt istorum ad corpus et ad se invicem.

Ita bonitas moralis actus est quasi quidam decor illius actus includens aggregationem debitae proportionis ad omnia, ad quae debet actus proportionari, puta: ad potentiam, ad obiectum, ad finem, ad tempus, ad locum, ad modum; et hoc specialiter, ut ista dicantur a recta ratione debere convenire.

DEFINICION DE LA BELLEZA

1. La belleza no es una cualidad absoluta de un cuerpo hermoso, sino el conjunto de todas las cualidades propias de tal cuerpo —es decir, de magnitud, forma y color—, así como el conjunto de todas las relaciones de estas cualidades con el cuerpo y entre sí.

Así, la bondad de un acto moral es como un adorno de dicho acto, que abarca el conjunto de debidas proporciones en todo aquello con lo que el acto debe relacionarse, a saber: la fuerza, el objeto, la finalidad, el tiempo, el lugar, el modo y, especialmente, las proporciones de las cuales pueda decirse que deben estar ligadas por una adecuada armonía.

DUNS ESCOTO, *Super praedic.*, q. 36, n. 14 (García, p. 281).

2. Tam forma quam figura est exterior dispositio rei.

LA FORMA Y LA FIGURA

2. La forma, así como la figura, es la disposición exterior al objeto.

---

[a] J. Schnitzer, *Savanarola*, 1924, pág. 801. Véase: M. Grabmann, *Des Ulrich Engelberti von Strassburg «Abhandlung De Pulchro»*, 1926 (la introducción).

[b] M. Ficino, *Opera omnia*, Basileae, 1561, p. 1059 y siguientes. Véase: Grabmann, op. cit.

DUNS ESCOTO, *Opus Oxoniense*, IV, d 12, q. 4, n. 19 (García, p. 281).

3. Figura non dicit ultra quantitatem nisi relationem partium ad se invicem vel terminorum includentium partes.

3. La figura no se define cuantitativamente a no ser como relación mutua de las partes o de los contornos que encierran estas partes.

DUNS ESCOTO, *Opus Oxoniense*, IV, d. 12, q. 2, n. 24 (García, p. 281).

Duplex est figura: quaedam est forma absoluta; et ista est de genere quantitatis forma, vel circa aliquid constans figura. Alia est figura, quae est situatio partium in loco et in continente.

El término «figura» tiene dos significados: por un lado, es la forma absoluta, forma de tipo cuantitativo, o bien la figura inmutable respecto a algo. Por otro lado, la figura es la disposición de las partes en espacio y continente.

DUNS ESCOTO, *Opus Oxoniense*, I, d. 9, q. 7, n. 39 (García, p. 858).

4. In faciente forma est ratio faciendi, in qua forma faciens assimilat sibi factum.

4. La forma es un factor de la creación que proviene del creador, gracias a la cual el creador asemeja el producto a sí mismo.

DUNS ESCOTO, *Opus Oxoniense*, IV, d. 50, q. 3, n. 4 (García, p. 325).

LA IDEA

5. Illa essentia quae perfectissime omnia representat... habet rationem ideae.

5. La esencia que representa todo a la perfección guarda relación con la idea.

DUNS ESCOTO, *Opus Oxoniense*, I, d. 35, n. 12 (García, p. 325).

6. Istud videtur consonare cum dicto Platonis, a quo acceptavit S. Augustinus nomen ideae. Ipse enim ponit ideas quidditates rerum, per se quidem existentes, secundum Aristotelem, et male; secundum Augustinum, in mente divina, et bene.

6. Esto parece estar de acuerdo con las palabras de Platón, del cual tomó San Agustín el término «idea». En efecto, este consideró (según Aristóteles) las ideas como esencias de las cosas, antes reales en sí, equivocadamente; según Agustín, acertadamente, existirían en la mente divina.

DUNS ESCOTO, *Opus Oxoniense*, IV, d. 1, q. 1, n. 33 (García, p. 98).

LA CREACION

7. Creatio proprie dicta est productio ex nihilo, id est non de aliquo, quod sit pars primi producti et receptivum formae inductae.

7. La creación propiamente dicha es producto de la nada, es decir, no de algo que forme parte del primer producto y haya recibido la forma causada.

DUNS ESCOTO, *Coll.* I, n. 19 (García, p. 773).

8. Sicut ars se habet ad factibilia, sic prudentia ad agibilia, quia ars est recta ratio factibilium.

EL ARTE

8. La relación entre el arte y lo que ha de ser creado es del mismo tipo que la existente entre la prudencia y lo que ha de ser hecho, pues el arte consiste en el conocimiento adecuado de lo que ha de ser producido.

DUNS ESCOTO, *Opus Oxoniense*, I, d. 38, n. 5 (García, p. 101).

9. Ars est habitus cum vera ratione factivus (VI *Eth.*), et prout complete accipitur definitio artis, intelligitur ratio recta, hoc est directiva sive rectificans potentiam aliam, cuius est operari secundum artem, diminute autem ars est habitus cum vera ratione, quando est tantum habitus apprehensionis rectitudinis agendorum, et non habitus directivus, sive rectificans in agendis.

9. El arte se entiende acertadamente como producción (VI, *Eth.*); y conforme a esta definición del arte, se entiende que es la habilidad de dirigir o rectificar otra fuerza, es decir, cómo debe producirse artísticamente una actividad apropiada; sin embargo, en absoluto se entiende acertadamente el arte cuando se considera únicamente como la habilidad de reconocer en qué consiste una actividad adecuada, y no la actividad de dirigirla o de rectificarla en la práctica.

GUILLERMO DE OCCAM, *Summulae in libros physicorum*, III, c. 17, p. 69 (Baudry, p. 223).

10. (Pulchritudo est) debita proportio membrorum cum sanitate corporis.

DEFINICION DE LA BELLEZA

10. La belleza consiste en la proporción adecuada de los miembros, unida a la salud del cuerpo.

GUILLERMO DE OCCAM, *Expositio aurea* (Baudry, p. 94).

11. Figura, forma, rectitudo et curvitas non important aliquas alias res absolutas a substantia... et qualitatibus, sed illa dicunt connotando certum et determinatum ordinem partium.

LA FORMA

11. La figura, la forma, la rectitud y la curvatura no aportan nada separadas de la sustancia y de las cualidades, sino que significan sólo una cierta y determinada disposición de las partes.

GUILLERMO DE OCCAM, *Quaestiones in IV Sententiarum libros*, I, d. 35, q. 5 D, Lugduni, 1945 (Baudry, p. 111).

12. Idea non habet quid rei, quia est nomen connotativum vel relativum... Idea est aliquid cognitum a principio effectivo intellectuali ad quod activum aspiciens potest aliquid in esse reali producere.

LA IDEA

12. La idea no tiene entidad real, pues es un nombre connotativo o relativo... La idea es algo conocido por el principio intelectual que la produce; pero contemplando este objeto ideal puede crearse algo de entidad real.

GUILLERMO DE OCCAM,
Quaestiones in IV Sententiarum libros, I, d. 2, q. 9 (Baudry, p. 31).

13. **Bonum est ens appetibile a voluntate vel aliquid tale, vel bonum est ens appetibile secundum rectam rationem.**

EL BIEN

13. El bien es un objeto deseado por la voluntad o, mejor dicho, el bien es un objeto deseado justamente.

GUILLERMO DE OCCAM,
Quaestiones in libros physicorum, q. 116, manuscrito, París, Bibl. Nat., lat. 17841 (Baudry, p. 27).

14. **Aliqua sunt artificialia, in quibus non solum artifex operatur, sed et natura, sicut patet in medicina... Aliqua sunt, in quibus solus artifex operatur et non natura, sicut est domus, lectus, imago.**

RELACION ENTRE EL ARTE Y LA NATURALEZA

14. Algunas obras de arte no son sólo productos del artista, sino también de la naturaleza, como sucede con la medicina... Existen otras obras que sólo produce el artista y no la naturaleza, como una casa, una cama o una pintura.

GUILLERMO DE OCCAM,
Quaestiones in IV Sententiarum libros, III, q. 3 F (Baudry, p. 169).

15. **Accipitur uno modo ut distinguitur (naturale) contra artem... et sic omne agens non liberum dicitur naturale.**

EL ARTE Y LA LIBERTAD

15. Así pues, sólo de una manera se distinguen las acciones naturales y las artísticas: toda acción que no sea libre se dice que es natural.

GUILLERMO DE OCCAM, *Quaestiones in IV Sententiarum libros*, I. d. 3, q. 10 B (Baudry, p. 298).

16. a) **Strictissime et sic imago est substantia formata ab artifice ad similitudinem alterius... Sic accipiendo imaginem de ratione imaginis est, quod fiat ad imitationem illius, cuius est imago; hoc tamen non competit sibi ex natura sua, sed tantum ex intentione agentis.**

b) **Alio modo accipitur imago pro tali formato, sive fiat ad imitationem alterius, sive non.**

c) **Tertio modo pro omni univoce producto ab alio, quod secundum rationem suae productionis producitur ut simile. Et isto modo filius potest dici imago patris.**

EL CONCEPTO DE LA IMAGEN

16. a) En sentido estricto, la imagen es la sustancia creada por el artista a semejanza de otra... Considerando así que la imagen procede de la concepción de otra imagen, es lo que se hace a imitación de aquello que representa; sin embargo, no se ajusta a sí misma por su propia naturaleza, sino por deseo del creador.

b) En segundo lugar, se considera imagen lo producido de esta manera, se haga o no a imitación de otra cosa.

c) En tercer lugar, se entiende por imagen todo producto homónimo de otro, a semejanza del cual se realiza, conforme a las reglas de la producción. Y de este modo puede llamarse al hijo «imagen» del padre.

16. La estética de Dante

1. Dante y la escolástica. Dante Alighieri (1265-1321) el poeta y autor de la *Divina comedia,* fue autor también de varios tratados filosóficos. Su filosofía se centra en la metafísica y, cosa natural en un poeta, en cuestiones estéticas, e igual que Santo Tomás en su *Suma Teológica,* Dante en la *Divina comedia* expresa accidentalmente varios juicios acerca del arte y de lo bello. Además se conservan dos tratados suyos en prosa, especialmente dedicados al arte de la palabra: uno de ellos escrito en italiano, en el que comenta sus propias obras poéticas, titulado *Il convivio (El convite)* y otro en latín, sobre el habla vulgar *De vulgari eloquientia.* Sin embargo, la filosofía del poeta no fue verdaderamente una filosofía poética, ni tampoco una doctrina suya original, sino más bien compartida con los estudiosos de su tiempo, es decir, con los escolásticos. Dante tuvo en efecto un buen conocimiento de la escolástica e incluso de algunas fuentes griegas: así, al hablar del arte en la *Divina comedia* cita la *Física* de Aristóteles, y en la misma obra, en la cuarta esfera del cielo, aparecen los personajes más insignes de la filosofía medieval: Santo Tomás de Aquino, Alberto Magno, el Areopagita, Ricardo de San Víctor y San Bernardo.

Concretamente, Dante asumió muchas ideas y conceptos de Santo Tomás, de quien sólo le separaba una generación, sobre todo sus conceptos teológicos y cosmológicos, pero también los estéticos. Además le consideraba su maestro poniendo en su boca ciertas palabras referentes a la «belleza eterna».

De Santo Tomás precisamente tomó Dante las tesis fundamentales de lo bello: la belleza consiste en *consonantia* y *claritas;* lo bello difiere del bien sólo conceptualmente; junto a la belleza percibida por la vista y el oído existe la belleza espiritual; la belleza perfecta se halla sólo en Dios.

Eran aquellas tesis comunes a toda la escolástica, y conforme a ellas decía Dante que de la divina bondad emana la belleza eterna [1], y que la belleza, tanto del cuerpo como de la mente, consiste en un ordenamiento debido de las partes *(risulta dalle membra, in quanto sono debidamente ordinate)* [2].

2. El elemento del amor. Si en la estética de Dante hay un elemento metafísico propiamente suyo, éste es el elemento del amor, aunque dicho concepto también pertenecía a la tradición medieval, en poesía y en filosofía. Los trovadores, que habían espiritualizado el concepto de amor, lo trataron claramente como una necesidad espiritual, y los filósofos medievales, discípulos de Seudo-Dionisio, lo convirtieron en un poder cósmico, concibiéndolo como una fuerza que configura el mundo y conduce a la divinidad. Dante siguió decididamente el camino marcado por ellos: «El amor que mueve el sol y las demás estrellas», son las últimas palabras de la *Divina Comedia.*

Dante recogió pues los dos aspectos del concepto medieval del amor: el poético y el filosófico, a los que añadiría su idea de aplicar este concepto al campo de la estética. Así advirtió en el amor la fuente de lo bello, tanto en la naturaleza como en el arte. Este modo de combinar el arte con el amor fue una idea ajena a la escolástica, incompatible con su concepción intelectual del arte, y con su interpretación del mismo como habilidad y pericia, no como sentimiento. Pero Dante decía del artista que debía escribir inspirado por el amor, expresando con palabras lo que el amor le dictara [3].

3. Las nuevas aspiraciones del arte. Como vemos, en su teoría de lo bello, Dante se atuvo a las tesis escolásticas, pero en cambio en su teoría del arte superaba los marcos trazados por la doctrina. Así no halló modelo alguno en Santo Tomás, ya que éste se ocupaba de la teoría del arte en el vasto sentido medieval, que abarcaba

también la artesanía, mientras que a Dante le interesaba sólo el arte poético, que requería una interpretación y evaluación diferentes.

A los filósofos medievales, absortos en la idea de la belleza eterna, la hermosura de la naturaleza y más aún la del arte les parecían en verdad insignificantes. Y conforme a esta convicción se creía, sobre todo en los primeros siglos del medievo, que el arte no podía alcanzar nunca la belleza, sino que debía contentarse con proporcionar placer y ser útil sólamente.

El juicio negativo sobre la naturaleza fue puesto en duda por los escolásticos mucho antes de que Dante lo hiciera. En efecto, también según la doctrina de Santo Tomás la hermosura de la naturaleza, aunque no llegaba a las alturas de la eterna, poseía una belleza propia. Dante asumió esta idea claramente tomista, afirmando que cuando un cuerpo está bien y debidamente construido, es bello en su totalidad y en cada una de sus partes; y que la disposición debida de nuestros miembros nos proporciona el placer de una armonía inefable [4].

Dante realizó así en el terreno de la belleza artística lo que Santo Tomás en el de la belleza natural: Santo Tomás defendió la belleza de la naturaleza, y Dante la del arte, sosteniendo que éste representa a la naturaleza, la cual es obra de Dios. La suya era ya una tesis moderna, mas la argumentación era todavía medieval: citando en esta ocasión a Aristóteles, Dante califica al arte de «casi nieto de Dios» *(Si che vostr' arte a Dio quasi è nepote)* [5].

Aquellas famosas palabras sobre el «divino nieto» fueron el argumento más rotundo de los esgrimidos en favor del arte que podía contar con plena aceptación. Dante lo expresó poéticamente, pero luego desarrolló la idea en su libro *De monarchia,* siendo éste el mismo concepto que había iniciado la estética medieval de los Padres de la Iglesia, la idea sobre la analogía y relación entre arte y naturaleza, la que también es obra del artista, un artista divino.

La actitud de Dante hacia el arte y la poesía en especial, fue sin embargo, compleja y hasta contradictoria. Dante era un poeta, pero al mismo tiempo quería ser filósofo, y la filosofía contradecía sus experiencias poéticas. Así, guiándose por las tesis filosóficas sostenía que la poesía no es sino una ficción retórica compuesta musicalmente [6], que no es sino «una bella mentira» *(una bella menzogna)* [7]. En cambio, su propia poesía le llevaba a conclusiones opuestas, haciéndole sostener que la poesía no consiste en ninguna mentira, que crea la belleza verdadera. Eran los suyos unos juicios dictados por su experiencia de poeta: «la belleza que he visto sobrepasa nuestra medida, y estoy seguro de que sólo el Creador goza de ella plenamente».

En cuanto a su contenido, la poesía de Dante es decididamente medieval, no concordando empero con la poética medieval, que exigía que el artista se atuviese a las reglas y que la poesía cumpliese más que nada funciones didácticas. La poesía de Dante no observa en efecto dichas reglas ni aspira tampoco a enseñar a los lectores.

En la Edad Media fue bien frecuente el conflicto entre los requisitos de una poesía viva y una poética impersonal. Algunos poetas lo eludían sometiendo su poesía a la poética, pero en el caso de otros la poética y la poesía fueron dos cosas divergentes. Dante creó a su vez una poética nueva, adaptada a su poesía, y concibió el origen y las metas de lo poético de manera distinta a la poética medieval. Así, sostenía que la poesía, más que de normas, nace de la inspiración, de la experiencia interna. El poeta puede expresar sólo lo que lleva dentro de sí, y no puede crear otro personaje sino aquél que podría él mismo ser [8]. Y en lo que atañe a las metas de la poesía, ésta, al menos la que creó Dante, no sólo debe proporcionar placer y ser útil. Sus objetivos son los objetivos supremos del nombre: la verdad, el bien y la belleza.

4. *Dos cumbres del parnaso.* Basándose en su creación, Dante asignó a su poe-

sía un puesto muy superior al que se le había otorgado en los siglos medios. Así, los objetivos que le propuso eran tan elevados que superaban las posibilidades del hombre y no podían ser plenamente realizados: la finalidad y el modelo son tan elevados que a menudo la forma no responde a lo pergenado por el artista [9]; al artista que llega a la cumbre tienen que faltarle al fin los fuerzas [10]; sus esfuerzos tropiezan con la resistencia de la materia, por lo que el arte «peca de forma» [11] y la obra no alcanza la altura de la idea del artista.

En su lenguaje poético, Dante afirmaba que la poesía se eleva hasta las cumbres del Parnaso, y lo interesante es que, a su modo de ver, allí había dos cumbres [12]. Una natural y sobrenatural la otra; una que es alcanzable por la razón, y otra por la gracia e inspiración. En el *Infierno* y el *Purgatorio* el poeta pide a las Musas que le den fuerzas naturales, en el *Paraíso* solicita de Apolo las sobrenaturales.

Asimismo, Dante distinguía dos clases de poetas, los filosóficos y los teológicos, y su aspiración personal era ser un poeta teológico, alcanzar la cumbre sobrenatural del Parnaso. No obstante, ni en la práctica, ni en la teoría olvidó la segunda cumbre. Y esta ambición suya no sólo fue un indicio de que terminaba el medievo y empezaba una nueva época, sino también fue resultado de la evolución del medievo mismo.

6. *Interpretación literal y metafórica de la poesía.* No obstante, los significativos cambios que la obra de Dante supuso en la manera de entender lo artístico, el poeta permaneció fiel a la convicción medieval de que el arte debería observar la verdad. Pero no su propia verdad artística, pues esta idea apenas había nacido, sino la que conllevan la fe y los saberes. En cambio, no parecía necesario que la poesía expresara esta verdad literalmente, sino que también lo podía hacer de modo metafórico.

Y desde Filón se creía que había cuatro maneras de interpretar la *Santa Biblia*, de las que sólo la inferior era una interpretación literal y las tres restantes, metafóricas. Dante aplicó esta teoría a la poesía, y así dice en el *Convivio* que lo escrito puede entenderse en cuatro sentidos y así debe ser interpretado. La primera interpretación es literal y no dice más que la letra misma. La segunda es alegórica, y se esconde bajo el manto de las fábulas poéticas, siendo una verdad oculta bajo una bella mentira. El tercer sentido es el moral, y los lectores deben andar en pos de él con diligencia, para provecho suyo y de sus discípulos. El cuarto es analógico, y se revela cuando la escritura, que incluso en el sentido literal señala la perfección eterna, es expuesta en un sentido espiritual [7].

6. *Poesía y belleza.* Pero, ¿para qué la poesía si, antes que nada, se trata de encontrar la verdad? ¿Por qué no se profesa la verdad simplemente, prescindiendo por completo de la ficción poética? Cuando Dante explica en la *Vita Nuova* el por qué se sirve de imágenes poéticas, alega razones hedonistas y didácticas, pero en el *Convivio* aduce ya un motivo estético. La razón de ser de la poesía es su belleza: La canción es capaz de llegar incluso a las personas sordas a su sentido más profundo, y es capaz de conseguirlo gracias a su hermosura. Así dice a la gente: mirad qué hermosa soy. Y si negáramos a la poesía su razón de ser, al menos deberíamos reconocer que es bella [14].

Esta misma idea es repetida en la *Divina comedia.* Dante permaneció fiel a la convicción tan divulgada en el medievo de que lo más importante en la poesía era su contenido, pero también sostenía que debía poseer una bella forma, independiente del anterior. Así, incluso si la poesía es una mentira, sería desde luego una mentira hermosa.

Aunque en muchos aspectos fuera Dante un poeta y un pensador genuinamente medieval, este concepto suyo que unía el arte y la belleza, le alejaba de la poética

medieval, acercándole al tiempo a la renacentista. Así, aunque quiso seguir los caminos tradicionales, en la estética abrió campos nuevos. Su poesía, aunque nacida de supuestos escolásticos, empezó ya a minar la teoría escolástica de la poesía. Quiso subir la cumbre sobrenatural del Parnaso, más bien se percataba de la existencia de su otra cumbre y destino. Tan sólo en el ocaso de la era antigua se había comenzado a relacionar el arte con lo bello y otro tanto ocurrió en el crepúsculo de los tiempos medios. En cuanto a Dante, adoptó posturas nuevas sólo en la poesía, pero abrió con ello una brecha que fácilmente podía extenderse a las restantes artes.

V. TEXTOS DE DANTE

DANTE, *Paradiso*, VII, 64.

1. La divina bontà, che da sè [sperne
Ogni livore, ardendo in sè, sfavilla
Sì che dispiega le bellezze eterne.

LA BELLEZA ETERNA

1. La divina bondad, que de sí aparta todo rencor, ardiendo en sí, relumbra, y así despliega la belleza eterna.

DANTE, *Convivio*, III, 15.

2. ...è da sapere che la moralità è bellezza della filosofia, chè così come la bellezza del corpo risulta dalle membra, in quanto sono debitamente ordinate; così la bellezza della Sapienza, ch'è corpo di Filosofia, come detto è, risulta dall' ordine delle virtù morali, che fanno quella piacere sensibilemente.

LA BELLEZA CORPORAL Y MORAL

2. ... se ha de saber que la moralidad es la belleza de la filosofía, la cual, así como la belleza del cuerpo resulta de los miembros, en cuanto están debidamente ordenados, así también la belleza de la sabiduría, que es el cuerpo de la Filosofía, según se dijo, resulta del orden de las virtudes morales, que producen aquel placer sensible.

DANTE, *Paradiso*, XIII, 76.

3. Ma la natura la dà sempre [scema,
Similemente operando al' artista,
C'ha l'abito dell' arte, e man che [trema.
Però se l'caldo amor la chiara vista
Della prima virtù dispone e segna,
Tutta la perfezion quivi s'acquista.

EL ARTE Y EL AMOR

3. Pero la naturaleza siempre la da menguada obrando del mismo modo que el artista, que tiene la práctica del arte, pero también mano temblorosa. En cambio, si el ardiente Amor dispone y confirma la clara visión de la Virtud primera, toda perfección con ello se alcanza.

DANTE, *Convivio*, IV, 25.

4. E quando egli è bene ordinato e disposto, allora è bello per tutto e per le parti; che l'ordine debito delle nostre membra rende un piacere non so di che armonia mirabile.

LA BELLEZA DEL CUERPO

4. Y cuando está bien ordenado y dispuesto, entonces es bello, en el todo y en las partes; pues el orden debido de nuestros miembros produce un placer de no sé qué admirable armonía...

DANTE, *Inferno*, XI, 97.

5. Filosofia, mi disse, a chi la [intende,
Nota non pure in una sola parte,
Come natura lo suo corso prende
Dal divino intelletto e da sua arte.
E se tu ben la tua Fisica note,
Tu troverai, non dopo molte carte,
Che l'arte vostra quella, quanto puote,
Segue, come il maestro fa il discente,
Sì che vostr' arte a Dio quasi è nepote.

DIOS, NATURALEZA, ARTE

5. La Filosofía —me dijo— muestra a quien la entiende, y no en un solo aspecto, cómo la naturaleza toma su curso del divino intelecto y de su arte; si estudias bien tu Física, encontrarás, tras no muchas páginas, que vuestro arte sigue a aquél otro en cuanto puede, igual que hace el discípulo con el maestro; de modo que vuestro arte es casi nieto de Dios.

DANTE, *De vulgari eloquentia*, II, 4.

6. Si poesim recte consideremus quae nihil aliud est quam fictio rhetorica in musica composita.

LA POESIA: FICCION Y MUSICA

6. La poesía, considerada justamente, no es sino una ficción retórica compuesta musicalmente.

DANTE, *Convivio*, II, 1.

7. Si vuole sapere che le scritture si possono intendere e debbonsi sponere massimamente per quattro sensi. L'uno si chiama litterale, e questo è quello che non si stende più oltre che la lettera propria; ... l'altro si chiama allegorico, e questo è quello che si nasconde sotto il manto di queste favole, ed è una verità ascosa sotto bella menzogna... Lo terzo senso si chiama morale; e questo è quello che li lettori debbono intentamente andare appostando per le scritture, a utilitate di loro e di loro discenti... Lo quarto senso si chiama anagogico, cioè sovra senso; e quest'è, quando spiritualmente si spone una scrittura, la quale, ancora eziandio nel senso literale, per le cose significate significa delle superne cose dell' eternale gloria.

LA BELLA MENTIRA

7. Es preciso saber que los escritos se pueden entender y se deben exponer principalmente en cuatro sentidos. El primero se llama literal, siendo aquél que no se extiende más allá de la propia letra; ... el segundo se llama alegórico, siendo aquel que se esconde bajo el manto de las fábulas, consistiendo en una verdad oculta bajo una bella mentira... El tercer sentido se llama moral, siendo éste el que los lectores deben atentamente andar buscando en los escritos, para su utilidad y la de sus discípulos... El cuarto sentido se llama anagógico, esto es, sentido superior, y éste se da cuando se expone espiritualmente un escrito, el cual, aunque también (se entienda) en el sentido literal, por las cosas significadas significa aquellas cosas sublimes de la eterna gloria.

DANTE, *Convivio*, Canzone Terza. 52-3.

8. Poi chi pinge figura,
Se non può esser lei, non la può porre.

EL ARTISTA Y LA OBRA

8. Pues quien pinta un retrato, si no puede ser aquél, no lo podrá hacer.

DANTE, *Convivio*, IV, X.

8a. Nullo dipintore potrebbe porre alcuna figura, se intenzionalmente non si facesse prima tale, quale la figura essere dee.

8a. Ningún pintor podría hacer retrato alguno si en la intención no lo hiciese primero tal cual debe ser.

DANTE, *Paradiso*, I, 127.

9. Ver'è che, come forma non [s'accorda,
Molte fiate alla intenzion dell'arte,
Perch'a risponder la materia è sorda.

LA RESISTENCIA DE LA MATERIA

9. Verdad es que como la forma no se corresponde muchas veces con la intención del arte, pues la materia es sorda en responder...

DANTE, *Paradiso*, XXX, 31.

10. Ma or convien che mio seguir [desista
Più dietro a sua bellezza poetando,
Come all' ultimo suo ciascuno artista.

LOS LIMITES DEL ARTE

10. Mas ahora conviene que desista de este ir tras su belleza, haciendo mi poema, como todo artista que (alcanza) su fin.

DANTE, *Paradiso*, XXX, 19.

10a. La bellezza ch'io vidi si [transmoda
Non pur di là da noi, ma certo io credo
Che solo il suo fattor tutta la goda.
Da questo passo vinto mi concedo...

10a. La belleza que vi no sólo traspasa más allá de nosotros, sino que aún creo que sólo su autor la goza por entero. En este punto, me reconozco vencido...

DANTE, *De Monarchia*, II, 2.

11. Sciendum est igitur, quod quemadmodum ars in triplici gradu invenitur, in mente scilicet artificis, in organo, et in materia formata per artem, sic et naturam in triplici gradu possumus intueri... Et quemadmodum, perfecto existente artifice, atque optimo organo se habente, si contingat peccatum in forma artis, materiae tantum imputandum est...
...et quod quidquid est in rebus inferioribus bonum, quum ab ipsa materia esse non possit, sola potentia existente, per prius ab artifice Deo sit, et secundario a coelo, quod organum est artis divinae, quam Naturam communiter appellant.

LOS ESCALONES DEL ARTE

11. Así pues, hay que entender que de algún modo el arte se desarrolla en tres etapas: en la mente del artista, en el instrumento, y en la materia creada a través del arte; también en la naturaleza podemos distinguir tres escalones... Y de este modo, siendo un artista perfecto y poseyendo el mejor instrumento, si se produce una falta en la forma del arte hay que atribuirla únicamente a la materia... Y dado que existe cierta bondad en las cosas inferiores y no puede proceder de la propia materia —única fuerza existente—, procede primero de Dios-artista, y después del cielo, que es el instrumento del arte divino o naturaleza, como se le llama comúnmente.

DANTE, *Paradiso*, I, 16.

12. Infino a qui l'un giogo di [Parnaso
Assai mi fu; ma or con amendue
M'è uopo entrar nell' aringo rimaso.

DOS CUMBRES DEL PARNASO

12. Hasta aquí una de las cumbres del Parnaso me fue bastante; pero ahora, con ambas me es preciso entrar en la restante arenga.

DANTE, *Paradiso*, XXVII, 91.

13. E se natura o arte fè pasture
Da pigliare occhi, per aver la mente.

LA PERCEPCION DEL ARTE

13. Y si la naturaleza o el arte sirven de cebo para cautivar los ojos y conquistar la mente...

DANTE, *Convivio*, II, *Canzone Prima*, 53-61.

14. Canzone, i' credo che saranno [radi
Color che tua ragione intendan bene,
Tanto la parli faticosa e forte...
Onde, se per ventura egli addivene,
Che tu dinanzi da persone vadi,
Che non ti paian d'essa bene accorte,
Allor ti priego che ti riconforte:
Dicendo lor diletta mia novella:
Ponete mente almen com'io son bella!

LA BELLEZA DE LA POESIA

14. Canción, creo que serán pocos los que entiendan bien lo que dices, ¡tan fatigosa y fuertemente hablas! De aquí que si por ventura ocurriese que llegases ante gentes que no te parezcan entenderlo bien, entonces, te lo ruego, consuélate diciéndoles mi deleitosa nueva: ¡Fijaos al menos en cómo soy de bella!

17. Evaluación de la estética medieval

La estética medieval comprende un período muy largo, de casi mil años, siendo, desde sus comienzos hasta el final, una estética cristiana. Así, aún cuando sus ideas provenían de otras fuentes y sistemas, siempre los acomodó y concilió con su doctrina religiosa, aunque no fue, en cambio, una estética puramente escolástica: se hizo escolástica a partir del siglo XII y además sólo parcialmente, pues no se puede aplicar este calificativo ni a la estética de los místicos, ni a la de las artes florecida en las últimas centurias del medievo.

Tanto en la antigüedad como en la Edad Media no existía una estética en el sentido de ciencia independiente. Así fueron muy escasos los tratados dedicados exclusivamente a esta disciplina, pero sus problemas quedaron abordados en los comentarios de los filósofos y en las sumas de los teólogos, ya que la belleza era considerada una cualidad importante y universal del mundo. También trataron de ella los escritos de los músicos y arquitectos, ya que sus teorías, incluso las de carácter técnico, estaban estrechamente vinculadas con los problemas generales de metafísica y estética y cuando no se cultivó la estética propiamente dicha, hubo puntos de vista estéticos, tanto en la metafísica como en la técnica.

La estética medieval se caracteriza por una excepcional uniformidad. Sus tesis fundamentales fueron establecidas muy temprano, pasando de generación en generación, lo cual se debe a que fue una estética subordinada a la ideología de la época. Las diversas corrientes que se dieron en ella diferían más por los métodos que por los resultados. Unos eran los métodos aplicados por los filósofos estéticos y otros los de los artistas, pero tanto unos como otros tenían presupuestos comunes y llegaban a las mismas conclusiones.

En toda la estética medieval hubo solamente una gran disputa doctrinal, la querella iconoclasta, que dividió a los hombres de los siglos VII y IX en dos bandos y para la solución de la cual se convocaron varios sínodos. Pero tampoco aquella disputa hubiera sido tan encarnizada caso de haber sido puramente estética. Después

ya no tuvieron lugar polémicas de este tipo, y no se dieron sino divergencias respecto a detalles y cuestiones de segundo orden.

Las tesis estéticas medievales pueden dividirse en dos clases: unas que podríamos llamar convicciones y otras observaciones. Las primeras eran fijas, y pasando de generación en generación, eran repetidas constantemente y decidían sobre la uniformidad de la estética medieval. Además eran tesis de carácter general, fundamentales, al juicio de los pensadores de la época. Pero más que contenidos, constituían marcos para los estudios e investigaciones, siendo, en gran parte, ideas que la metafísica trasmitió a la estética y no el acervo propio de la misma.

Las tesis del segundo tipo eran distintas, atañendo a cuestiones específicamente estéticas y siendo menos generales. No contaban en cambio con una aceptación universal, en tanto que ideas individuales de resonancia limitada, entre otras cosas porque los problemas estrictamente estéticos resultaban en el medievo menos atractivos que los estético metafísicos.

A continuación ofrecemos una ordenada relación de las «convicciones» medievales concernientes a la teoría de lo bello y la teoría del arte:

I. Principales convicciones de la estética medieval concernientes a lo bello

1. Son bellas las cosas que gustan, que causan admiración y fascinan; su belleza consiste en su capacidad de complacer, de provocar fascinación.

Este concepto de lo bello, muy extendido en los siglos medios, había sido heredado del pensamiento antiguo, siendo un concepto amplio y genérico. Tan sólo Santo Tomás lo precisó, definiendo lo bello más detalladamente, y explicando que no son bellos los objetos que provocan cualquier complacencia sino sólo los que causan una complacencia directa, procedente de la contemplación. Santo Tomás formuló su definición en la última etapa del medievo, pero expresó lo que había sido la intención de la época en su conjunto.

2. Dada esta concepción tan genérica de lo bello, su alcance era muy amplio: así se dice que algunas cosas bellas son contempladas por los ojos, otras captadas por los oídos y otras percibidas sólo por la razón. Existe además una belleza corpórea y otra espiritual; la que mejor conocemos es la corpórea, pero la espiritual es superior.

Estos axiomas prevalecieron en toda la estética medieval, desde sus comienzos, desde que en el siglo IV se pronunciaron sobre ella los Padres de la Iglesia. Así, lo que en la Edad Media se comprendía por belleza desborda de los marcos de la belleza sensible:

a) Primero, porque el concepto comprendía a la belleza espiritual, entendida casi exclusivamente como belleza moral. Ya antiguamente, la habían interpretado así los estoicos y Cicerón tras ellos, quien tradujo el *kalón* griego por *honestum*. San Agustín recogió esta interpretación ciceroniana y la trasmitió a la Edad Media.

b) Segundo, porque se englobaba en el concepto de lo bello la belleza sobrenatural, la más verdadera y perfecta, frente a la cual la belleza sensible resultaba insignificante.

Este transcendentalismo estético que presuponía que la verdadera belleza era directamente inaccesible, constituía una tesis específica de la estética medieval. En consecuencia, para algunos pensadores de la época, frente a la belleza espiritual e ideal, la corpórea dejó de ser belleza.

La mayoría de los escolásticos hacía una distinción entre la belleza en sentido amplio y la belleza exclusivamente sensible, diferenciando incluso la exclusivamente visual. Alberto Magno definió la belleza corporal diciendo: *In corporabilibus pulchrum dicitur splendens in visu*, y Santo Tomás se pronunciaría en términos parecidos.

En la Edad Media, el concepto de lo bello era asociado con el concepto del bien,

prevaleciendo la opinión de que lo bello y el bien sólo difieren conceptualmente: todas las cosas bellas son buenas y todas las buenas bellas, y el mundo, en su totalidad, es bello a la par que bueno. La unión de lo bello con el bien no fue una idea medieval, pues lo mismo se creía ya en la era antigua. La diferencia entre estos dos conceptos quedaría claramente definida por Santo Tomás: lo bello es lo que admiramos y el bien, a lo que aspiramos.

4. La belleza se realiza en el mundo

a) Ésta fue otra de las convicciones profesadas desde los comienzos de la estética cristiana, aduciendo siempre el *Libro del Génesis*. En el pensamiento de los Padres griegos nació así la tesis de la *pankalía*, de la panbelleza. Más que resultado de observaciones, este optimismo estético era fruto de un presupuesto religioso apriorístico. Para explicar la *pankalía*, los Padres en general y San Basilio en particular, sostenían que el mundo había sido creado con una finalidad.

b) Los estéticos cristianos no creían que todo detalle del mundo fuera bello. Algunas de sus partes, tomadas por separado, incluso resultan feas, pero en realidad no deben contemplarse por separado. «Del mismo modo que nadie puede advertir la belleza de un poema si no lo conoce íntegramente, nadie ve la belleza que reside en el orden del universo si ni lo contempla en su totalidad», afirmaba San Agustín y, tras él, San Buenaventura.

Asimismo, la belleza del mundo es imperceptible en un momento dado, debiéndose buscarla en el conjunto de la historia. Ésta era la clásica postura de la teodicea aplicada a la estética, conforme a la cual la fealdad de los detalles o bien era necesaria para la belleza de la totalidad o bien no era real, considerándola simple ausencia de lo bello.

Este «integralismo estético» fue, igual que el medieval, un «optimismo estético», un concepto apriorístico, religioso-metafísico.

c) A lo largo de los siglos medios, el optimismo cristiano sufrió una evolución: al principio, se consideró bello el mundo, y después el ente. La misma idea había empezado a germinar ya en la doctrina de Plotino y de Seudo-Dionisio, pero fue claramente expresada por la escolástica del XIII. Las cualidades universales del Ser eran llamadas «trascendentales» y el primero, según nos consta, en enumerarlas fue un escolástico conocido bajo el nombre de Felipe el Canciller. Este Felipe habló de tres cualidades: *unum, verum, bonum:* unidad, verdad y bondad. Como vemos, la belleza no figuraba aún entre ellas.

La *Summa Alexandri* conservó aquella enumeración, más señaló que lo bello y el bien eran lo mismo, *idem sunt*. Luego, San Buenaventura habló ya de las cuatro cualidades trascendentales, siendo la cuarta precisamente la belleza. Y Alberto Magno escribiría que no hay cosa existente que no participe del bien y de lo bello: *non est aliquid de numero existentium actu, quod non participet pulchro et bono.*

Esta tesis fue una gran paradoja que sólo pudo admitirse con una interpretación muy específica de lo bello. Así Tomas de Aquino, a pesar de que profesaba la identidad real del bien y de lo bello, y de que el bien fue para él una cualidad trascendente, nunca habló de la trascendencia de lo bello [a].

d) En la Edad Media se explicaba la belleza del mundo por ser éste obra de Dios o —en espíritu neoplatónico— por ser la belleza del mundo reflejo de la divina, siendo ésta una convicción dimanada de presupuestos teológicos metafísicos.

5. En los tiempos medios, se advertía la belleza tanto en la naturaleza como en el arte y se prestaba más atención a la afinidad de ambas que a lo que las separa. Así se creía que las artes toman sus modelos de la naturaleza, siendo ésta tratada a

[a] Pouillon, *op. cit.*

semejanza de las artes, como obra del divino artista. No obstante, las dos bellezas no eran iguales entre sí y la de la naturaleza era considerada superior. Y otros axioma medieval sostenía que el arte no puede alejarse de la naturaleza.

6. ¿En qué consiste la belleza? Al responder a esta pregunta, en la Edad Media no hubo divergencias. Para los pensadores de la época, la belleza consistía en armonía (proporción). Estas dos cualidades habían sido establecidas por Seudo-Dionisio y el medievo no hizo más que repetirlas. No constituían en realidad la definición de la belleza, ya que ésta era definida mediante contemplación y complacencia, pero, en cambio, constituían la teoría fundamental de lo bello: para que en la contemplación haya placer, son precisas la proporción y el resplandor. Era ésta una tesis más completa que la antigua, que solía citar una sola fuente de belleza. En efecto, en la era clásica el origen de la belleza había sido atribuido a la proporción, y luego la luz fue añadida por Plotino. La tesis de Seudo-Dionisio y en consecuencia de toda la Edad Media, fue un intento de compaginar la proporción platónica con la luz neoplatónica.

a) El concepto de proporción aparecía bajo diversa terminología, no sólo como *proportio* sino también como armonía *(convenientia, commesuratio, consonantia)*, así como *ordo* y como *mensura*. En sentido cualitativo, proporción significaba selección y disposición adecuada de las partes, y en sentido cuantitativo una sencilla relación matemática.

En su variante cuantitativa, la concepción de lo bello en cuanto proporción aparece en el *Libro de la Sabiduría*, en los Padres griegos y latinos y en Boecio, quien formuló sus conceptos basándose en la música. Pero como sólo era aplicable a la belleza visible y a la audible, en la Edad Media resultó poco útil, por lo que se optó por la variante cualitativa, que era a la vez metafísica. Esto sucede así en la doctrina de Seudo-Dionisio y en la de San Agustín, quien —bien es verdad— habló de la *numerosa aequalitas* como fórmula de lo bello, pero fuera de la música entendía la proporción de otra manera.

Ya en el siglo XIII, debido en parte al impacto de los estudiosos árabes, hubo una vuelta a la estética matemática, como fue, por ejemplo, el caso de Robert Grosseteste o el de Roger Bacon. También Alberto Magno escribiría que la *commensurario* consiste en *debita quantitate, situ, figura, proportione partis cum parte et partis ad totum*. Y como dicha *conmmensuratio* se asociaba no sólo con las «partes» sino también con las «fuerzas», pudo aplicarse este término a la belleza espiritual. Tomás de Aquino, a su vez, aunque conocía la concepción cuantitativa de la proporción, utilizó en su estética casi exclusivamente el concepto cualitativo.

b) El concepto de *claristas*. Había varios términos latinos para designar la «proporción»; *claristas*, en cambio, tiene varios equivalentes en el lenguaje moderno, pudiendo traducirse como resplandor, esplendor, luz o claridad. Sin embargo, lo más importante es que designara el fenómeno físico de la luz y claridad cuando, por ejemplo, se refería a las estrellas o a un color nítido e intenso; pero también simbolizaba el «resplandor de la virtud» o la *lumen rationis*, y para los escolásticos este uso no tenía nada de metafórico.

El papel que la *claritas* desempeñó en la estética medieval fue significativo. En la definición tradicional este concepto señalaba que la belleza no reside únicamente en la proporción de las partes, pues hasta en los objetos corpóreos deciden también sobre ella la forma, la esencia y el alma, cuyo «esplendor» luce en el cuerpo.

Esta definición bielemental fue en ocasiones desarrollada y ampliada. En la escolástica del siglo XIII, por ejemplo, encontramos una variante que consta de cuatro elementos: «Cuatro son las causas de la belleza: la magnitud, el número, el color y la luz *(magnitudo et numerus, color et lux»)*.

7. En la Edad Media, se entendía la belleza como cualidad de los objetos que causa admiración. En la escolástica del siglo XIII, empero, surgió la idea de que si la belleza era objeto de admiración, era preciso considerar al sujeto que la contemplaba, en el que ésta despertaba admiración. Esta idea fue expresada primero por Guillermo de Auvergne, y más tarde por Tomás de Aquino. En vista de tal interpretación, la belleza adquiría dos aspectos: objetivo y subjetivo. Y el aspecto subjetivo —la psicología de lo bello, que trataba de la contemplación de lo bello y la complacencia por ello producida— ocupó un puesto importante en la estética de los pensadores escolásticos.

8. En la Edad Media se sabía que para percibir la belleza el hombre había de cumplir ciertas condiciones. Primero, y dado que la belleza es una cualidad de los objetos, el hombre debe conocerla, y adoptar ante ella una postura cognoscitiva: *pulchrum respecit ad vim cognoscitivam.* En segundo término es preciso adoptar una postura contemplativa, debiéndose contemplar el objeto y no razonar sobre él. En tercer lugar, es necesario cumplir con ciertas condiciones emocionales: si se quiere aprehender la belleza de una cosa, debe sentirse hacia ella cierta simpatía, contemplarla desinteresadamente, tener dentro de sí un adecuado ritmo interno.

Estas deliberaciones psicológicas, que efectuó San Agustín, fueron depués abandonadas, y en el siglo XII las resucitaron los escolásticos, de los cuales Vitelio y Santo Tomás de Aquino describieron detalladamente las condiciones y el proceso de percepción de la belleza.

9. La evaluación de lo bello fue en la Edad Media un problema difícil y complejo. La belleza es atributo de Dios, por lo cual es perfecta. Pero al belleza sensible del mundo, que el hombre tiene ante sus ojos, es imperfecta y provoca sentimientos indeseables como la curiosidad *(curiositas)* y la apetencia *(concupiscentia).* Algunos estéticos medievales, guiándose por razones religiosas y morales, recomendaban adoptar ante la belleza una postura ascética. Otros, como San Buenaventura, matizaban distinguiendo dos actitudes: si el hombre trata la belleza sensible como meta final, obrará mal; pero si mediante la belleza sensible aspira a la belleza superior, obra correctamente. Para San Francisco, por su parte, en toda belleza existen vestigios de la belleza divina, añadiendo San Buenaventura que en las cosas bellas veía al que es Bellísimo: *contuebatur in pulchris Pulcherrimum et per impressa rebus vestigia prosequebatur ubique Dilectum,* palabras que servirían como lema al movimiento franciscano.

La mayor parte de las convicciones medievales que acabamos de exponer eran de carácter metafísico, y constituían no tanto el contenido de la estética como sus líneas generales y sólo la definición de lo bello (& 1) y su teoría (& 6) no cabían dentro de los marcos religiosos ni metafísicos.

Las convicciones que conducían al hombre medieval en busca de la belleza trascendente, le distrían de una detallada observación estética, y sólo a los Victorianos, Guillermo de Auvergne, San Buenaventura, Santo Tomás y Vitelio, la belleza trascendente no les eclipsó la belleza terrestre.

No faltaron, sin embargo, en la Edad Media observaciones y distinciones conceptuales de carácter puramente estético, cabiendo en este grupo: la distinción entre la belleza y la conveniencia, la utilidad y el placer (a partir de San Agustín); la distinción entre varias clases de belleza, sensible y simbólica (los Victorianos y Guillermo de Auvergne); la distinción entre la belleza consistente en al armonía y la consistente en la ornamentación; la enumeración de los diversos factores de la belleza (Vitelio); la descripción de la experiencia estética (San Buenaventura) o la separación de los placeres estéticos y biológicos (Santo Tomás).

II. Convicciones medievales acerca del arte. Las convicciones medievales acer-

ca del arte tenían otro carácter que las relacionadas con lo bello ya que las primeras eran fijadas casi exclusivamente por los filósofos y teólogos, mientras que en la elaboración de las segundas también intervinieron los artistas.

1. El medievo conservó la definición del arte antiguo: así es arte la habilidad de producir cosas conforme a reglas. En los albores del medievo dijo Casiodoro que *ars dicta est quod nos suis regulis arctet atque constringat* y a finales de la época Santo Tomás definía el arte como *recta ordinatio rationis, que per determinata media ad debitum finem actus humani perveniunt.*

Era éste un concepto viejo, asumido de los pensadores antiguos, que subrayaba aún más los conocimientos indispensables en el arte, de modo que también las ciencias podían ser consideradas como tal. Y fue tan sólo Santo Tomás quien trazó una línea divisoria entre artes y ciencias.

2. Los pensadores medievales eran conscientes de que todo arte aspira a la belleza (entendida, por supuesto, de manera medieval, amplia y ambigua), lo que fue una de las razones por las que no se llegó a diferenciar el grupo específico de las «bellas» artes.

La otra razón fue que en la teoría del arte de entonces muy poco tomaba en cuenta la belleza (entendida en un sentido puramente estético). A comienzos de la era cristiana, en la estética de San Agustín, hubo cierta aproximación a los conceptos de lo bello y del arte, mas este proceso no fue desarrollado en los siglos medios. La teoría fijaba para el arte ciertos fines religiosos y morales, hasta cierto punto prácticos y didácticos, y sólo incidentalmente estéticos. Y en muy contadas ocasiones la teoría exigía que el arte embelleciera las paredes *(ad venustam parietum)* teniéndose al poeta, según dijo un historiador, por teólogo o por mentiroso.

Nada parece indicar que la teoría medieval del arte tomase en consideración el arte coetáneo. Fue en efecto demasiado apriorística para hacerlo. En cambio el arte sí que reparaba en la teoría, y bajo la influencia de ésta —no tanto de la estética como de la teología y de la ética— los artistas estaban convencidos de que su objetivo no era la belleza misma, sino que su designio era servir a Dios, educar a los hombres moralmente, reproducir las leyes del ente (en el campo de la música), y simbolizar el cielo (en la arquitectura religiosa).

Todo ello aún cabía dentro de los marcos de la teoría, mas la práctica, sin embargo, fue distinta: los artistas medievales no habrían sido artistas verdaderos ni habrían hecho lo que hicieron si no se hubieran guiado por un concepto de belleza, razón por la cual observamos en el medievo ciertas discrepancias entre la teoría y el arte de la época.

Y fue San Agustín quien encontró la solución para determinar la relación entre el arte y la belleza: el arte debería descubrir en la realidad los vestigios de lo bello. La posterior teoría medieval no solía recordarlo, pero el arte, desde luego, se atuvo a esta máxima.

3. A la luz de la teoría medieval, y conforme a sus objetivos, el arte tuvo un carácter simbólico: no pudiendo hacerlo directamente, debía expresar la verdad y belleza eternas mediante símbolos; y además debía ser demostrativo: mostrar la belleza mediante imágenes, y ejemplar: proporcionar modelos para vivir. Y en efecto, en manifestaciones tales como los ministerios escénicos o la música eclesiástica, aquel arte cumplía dichos fines y estaba al borde del rito religioso.

4. La teoría medieval hizo que el arte tuviera varios niveles diferenciados: así se esperaba que representara cosas espirituales y divinas pero sólo podía hacerlo mediante cosas sensibles; la música reproducía las leyes del universo, pero también deleitaba directamente los oídos. La poesía debería ser *gravis et illustris*, pero osten-

tando al tiempo una forma elegante, teniendo que ir adornada con las *polita verba*. Así el tema del arte lo establece el teólogo, pero la forma, el artista.

Pero además, la interdependencia entre dichos niveles no era fija: el nivel espiritual era esencial para los místicos iconólatras bizantinos, mientras que los iconoclastas racionalistas lo rechazaron frontalmente.

5. La Edad Media no tuvo un concepto de «verdad artística», pero como el mundo era considerado como un ente perfecto, era natural que la tarea más digna del artista fuese representar el mundo. Toda disidencia de la verdad cognoscitiva era pues injustificada desde el punto de vista de la teoría del arte. Y dado que el arte debía representar al mundo espiritual, para hacerlo, espiritualizaba, idealizaba y deformaba nuestro mundo sensible. Al parecer de los teóricos medievales, la verdad era universal, por lo que el arte, sin escrúpulo alguno, generalizaba y esquematizaba las formas del mundo e incluso, siguiendo el espíritu de la filosofía substituía las formas por los signos convencionales y los símbolos que las representan.

Por estas razones, el arte figurativo del medievo osciló siempre entre un realismo radical y un idealismo radical. En principio, hubo una sola teoría del arte, pero éste, aunque se atuviera a ella, se manifestaba de diversas maneras.

6. Lo más frecuente era evaluar el arte desde un punto de vista moral, pero los resultados de tales evaluaciones eran divergentes. Por un lado, se produce la condena del arte por ser perjudicial (lo que empezó muy temprano, ya con San Agustín, San Jerónimo, Tertuliano y Gregorio Magno, y se reveló más tarde en las corrientes ascéticas). En el polo opuesto figuraba el amor por el arte, profesado por el movimiento franciscano. Mas los que lo censuraban lo hacían como predicadores y no estéticos.

En el presente panorama resulta excepcional la postura de los iconoclastas, que apoyaron el arte profano y combatieron el religioso. La teoría ascética no fue sino una simple teoría, que no contó con un equivalente en campo del arte y en ningún momento, a lo largo del medievo, dejó el arte de ir desarrollando sus propias conclusiones.

7. Tanto en la antigüedad como en los siglos medios, el concepto del arte no se redujo al de las «bellas» artes, que no fueron separadas como grupo diferenciado, ni aisladas de las ciencias y la artesanía.

La clasificación de las artes, elaborada por Hugo de San Víctor, la más completa de las clasificaciones medievales, distinguía artes teóricas (las ciencias), y mecánicas (la artesanía), mas no las bellas artes. Y tampoco los pensadores medievales tuvieron las bellas artes por superiores a las demás. Cuando tenían que citar las artes superiores, se referían a las liberales, es decir, las teóricas. Y entre éstas, de las hoy consideradas bellas artes sólo figura la música. La arquitectura, por ejemplo, era incluida entre las artes mecánicas, mientras que la pintura y la escultura no estaban asignadas a ningún grupo concreto y en la práctica social eran tratadas como artesanas. En cuanto a la poesía perdió la posición excepcional de que había gozado en la antigüedad: el poeta dejó de ser un vate, pero conservó, sin embargo, un puesto muy elevado, ya que la poesía fue incluida en la retórica, es decir, en la ciencia.

Aparte de estas convicciones, referentes al arte y más o menos divulgadas, en la teoría medieval aparecieron ciertas observaciones e ideas incidentales que a veces eran más acertadas y modernas que las mismas convicciones, pudiendo ser consideradas sin embargo como adorno de la estética medieval. Nada más que un adorno, ya que no caracterizaban en realidad la estética de este período, ni sobrepasaban los límites de ideas individuales, ni penetraron en definitiva en la mentalidad e ideología medievales.

La mayoría de aquellas observaciones provino de San Agustín y de Escoto Erí-

gena y, más tarde, de los Victoriano, de San Buenaventura y de Santo Tomás, concerniendo a la psicología del artista y el espectador, al origen y a las diversas posibilidades del arte, y figurando entre ellas ideas tales como la tesis agustiniana del realismo, según la cual el arte saca de la realidad los *vestigia pulchri*, o la distinción de San Buenaventura que afirmaba que la belleza de una obra de arte es la belleza de las cosas representadas o la belleza de la propia representación.

En realidad, resulta de lo más natural que el arte y la teoría del arte de una época dada sean coincidentes. Son en efecto dos fenómenos paralelos, una la expresión práctica y otra la teórica de la actitud ante el mundo típica de una época. Amén de que la teoría suele nutrise de las experiencias del arte y el arte se guía por las indicaciones teóricas. Así pues, además de ser fenómenos paralelos, se influyen mutuamente.

Dicha situación tuvo lugar en la antigüedad, pero en la Edad Media la relación entre el arte y su teoría fue distinta. La teoría medieval del arte se inspiró en la filosofía y teología más que en el arte mismo, y en el arte, a su vez, llegaron a manifestarse autónomamente las necesidades puramente estéticas de la belleza, la forma, el color, el ritmo y la expresión. Es ésta la razón por la que la estética implicada en el arte medieval no coincidía con la estética expresada por los teóricos de la época.

18. La estética de la antigüedad y la del medievo

1. *El legado de la antigüedad.* El que la Edad Media haya heredado las principales ideas estéticas de los filósofos antiguos fue un fenómeno natural, ya que los primeros estéticos cristianos —San Basilio, San Agustín o Boecio— fueron al mismo tiempo los últimos antiguos. Bien es verdad que en el período de migración de los pueblos se perdió una parte considerable del legado estético de la antigüedad, pero las centurias siguientes fueron recuperándolo. No todos los estéticos antiguos que hoy conocemos eran conocidos en los siglos medios pero sí se tenían ciertas nociones sobre Platón, Cicerón, Vitruvio y Horacio, así como también de algunos manuales de retórica, de poética y de música antiguas.

La edad Media conservó los logros más importantes de la estética antigua, como la concepción de lo bello y del arte, de la música y de la poesía, la división de las artes en teóricas y prácticas, creativas y representativas, o la tesis de la relación entre el arte y la naturaleza. Conservó incluso los cánones del arte griego, considerando perfectas las mismas proporciones y prestando especial atención a los triángulos pitagóricos y los cuadrados platónicos. Además, se mantuvieron la sistematización y la escala de valores antiguos en la poética, la retórica y la teoría de la música, conservándose muchos conceptos y aserciones, sobre todo aquellos que en la antigüedad habían gozado de aceptación universal, independientemente de escuelas y corrientes, y que constituían las «convicciones» estéticas de la época antigua.

Aparte de esto, los pensadores medievales recogieron algunos conceptos y tesis que habían sido formulados por los antiguos filósofos, pero que nunca habían encontrado gran aceptación y no eran sino «observaciones» individuales, pertenecientes a una época dada, a una corriente, escuela o pensador concretos. Así, San Agustín, y unos mil años más tarde los estudiosos de Chartres, se inspiraron en la doctrina de Platón, algunos Padres griegos volvieron a las ideas de los estoicos, Escoto Erígena basó sus teorías en el sistema de Plotino, Robert de Grosseteste en los pitagóricos y Santo Tomás en Aristóteles.

2. *Convicciones antiguas acerca de lo bello.* A continuación nos proponemos presentar las convicciones estéticas de los filósofos antiguos y establecer cuáles de

ellas coinciden con las correspondientes medievales, y cuáles fueron rechazadas por los pensadores de los siglos medios.

1. Los filósofos antiguos tenían un concepto muy amplio de lo bello según el cual era bello todo lo valioso, lo que atraía y producía satisfacción. Fue el de lo bello uno de esos conceptos que todos entendían, pero que nadie intentaba definir. Nadie salvo Aristóteles, quien formuló una definición compleja, pero aún así comprensible.

En la Edad Media se admitió pues el antiguo concepto, amplísimo y difícil de determinar, limitándolo y definiéndolo con más precisión. La definición medieval de lo bello (en la versión de Santo Tomás) decía así: *pulchra sunt, quae visa placent.*

2. Para los filósofos antiguos, lo bello significaba más o menos lo mismo que el bien, ambos concebidos muy ampliamente. Los dos conceptos eran fundidos en un sólo término *kalós-kagathós* (bello-bueno), lo que en el fondo no significaba dos cualidades sino que enfatizaba una sola. En los siglos medios, se siguió asociando el bien con lo bello, pero ya se separaron conceptualmente. Según lo explicaría Santo Tomás, el bien era objeto de aspiración y lo bello objeto de cognición.

3. Al principio, los filósofos antiguos no hacían distinción alguna entre las diversas clases o manifestaciones de lo bello, entre la belleza sensible y la espiritual, entre la belleza de la forma y la del contenido. Más bien creían que en cada belleza había elementos sensibles y espirituales, porque lo que atraía sólo a los sentidos era agradable, pero no bello. Tan sólo Platón distinguiría la belleza sensible de la espiritual e ideal, aceptando el medievo la distinción platónica, y convirtiéndola en un axioma de su estética.

4. En el pensamiento antiguo el problema de si la belleza se realiza en el mundo se vio durante mucho tiempo libre de todo extremismo: en efecto, no se creía que el mundo fuera bello en su totalidad ni tampoco que fuera feo del todo. Simplemente, se sostenía que unas cosas eran bellas y otras feas. Tan sólo los estoicos formularon la tesis de que el mundo era bello en su totalidad, y como ésta era una tesis que coincidía con la conclusión que los cristianos habían extraído de la *Sagrada Escritura,* la concepción fue generalmente aprobada por los estudiosos medievales.

5. Los filósofos antiguos advertían la belleza tanto en la naturaleza como en el arte, pero creían que la de la naturaleza era más perfecta y hermosa, y que si el arte alcanzaba lo bello era porque tomaba modelos de la naturaleza. Esta concepción perduró en la Edad Media, pero también se interpretaba a la inversa: así se siguió sosteniendo que por medio de la naturaleza lo bello pasa al arte, y que también por medio del arte pasa a la naturaleza, ya que esta última era considerada como obra de un arte divino. Así pues, se afirmaba que la belleza del arte (humano) dependía de la naturaleza, pero que la belleza de la naturaleza dependía del arte (divino).

6. La evaluación de lo bello efectuada por los filósofos antiguos era sencilla; no cabía duda de que la belleza era algo bueno y digno de ser perseguido: Si en principio lo bello se identificaba con el bien, no puede haber entre ellos conflicto alguno. La opinión de los siglos medios fue más compleja: en cierto modo, la belleza era considerada como un bien y, en cierto modo, como un mal. A su parecer, la belleza divina era, sin lugar a dudas, perfecta; además, admiraban la belleza terrena, no obstante lo cual, temían que ésta pudiera convertirse en objeto de excesiva curiosidad y triunfar sobre los objetivos morales del hombre, lo que ya era malo.

7. La opinión de los filósofos antiguos, sobre todo los de la era clásica, acerca de lo esencial de la belleza fue bastante uniforme, pues todos afirmaban que ésta consistía en la armonía de las partes, es decir, en proporciones perfectas entre las mismas. Y tenían por proporciones perfectas las sencillas proporciones numéricas. Este concepto prevaleció durante mucho tiempo y sólo fue cuestionado al final de la An-

tigüedad, cuando Plotino afirma que sobre lo bello podían decidir no sólo la proporción de los elementos sino también su calidad. Los siglos medios conservaron fielmente la tesis antigua, pero —buscando un término medio— combinaron ambas teorías sosteniendo que había dos condiciones de lo bello: *consonantia et claritas.*

Aparte de la buena proporción, los antiguos apreciaban también la aptitud de las cosas, su congruencia con el lugar, tiempo y circunstancias (lo que llamaban *kairós)* y su conveniencia a la finalidad (que denominaban *prépon,* lo que Cicerón tradujo al latín como *decorum,* y que también era llamado *aptum).* No obstante, ni la aptitud, ni la finalidad eran incluidas en las definiciones antiguas del concepto de lo bello; más bien se las trataba como cualidades afines a la belleza, y probablemente fuera San Agustín el primero en combinar los conceptos de *pulchrum* y *aptum;* los pensadores del medievo, siguiendo su ejemplo, consideraron ambos conceptos como las principales categorías estéticas.

8. Los filósofos de la era antigua no abrigaban duda alguna en cuanto a la tesis de que la belleza es una cualidad de las cosas mismas, no tomando en consideración el hecho de que pudiera consistir en una cierta reacción subjetiva ante las cosas. Y aunque no negaban que el hombre debiera poseer determinadas facultades y adoptar ante la belleza cierta actitud para poderla percibir y evaluar, poco se preocupaban por investigar y estudiar dicha actitud y facultades.

La estética de los siglos medios conservó la concepción objetiva de lo bello, compartiéndola tanto San Agustín como Santo Tomás. Pero los estudiosos medievales se preocuparon más que los antiguos por investigar el aspecto subjetivo de las experiencias estéticas, es decir, de las facultades intelectuales indispensables para percibir y evaluar lo bello.

Como vemos, la Edad Media asumió la mayoría de las convicciones antiguas acerca de lo bello, pero muchas de ellas sufrieron modificaciones, y algunas de las «observaciones» propias sólo de ciertas escuelas antiguas —como, por ejemplo, la *pankalía* estoica, o la belleza de los elementos simples de Plotino— adquirieron la calidad de convicciones generalmente aceptadas.

3. *Convicciones antiguas sobre el arte.* En lo que atañe al arte, la antigüedad también tuvo sus convicciones fijas, la mayor parte de las cuales pasaría al pensamiento medieval.

1. Los filósofos antiguos entendían por arte la habilidad de producir ciertas cosas, basada en ciertas reglas. Dicha habilidad la entendían como un conocimiento, por lo que, a su modo de ver, había gran afinidad entre el arte y la ciencia. Y sólo algunos de los pensadores antiguos, como por ejemplo, Aristóteles, trataron de determinar las diferencias entre ambos. En la Edad Media perduró aquel concepto, advirtiéndose tan sólo una diferencia muy sutil entre *ars* y *scientia.*

2. En vista de la anterior interpretación, el alcance del arte era muy extenso, englobándose en el concepto tanto la artesanía como las bellas artes. Los filósofos de la antigüedad lo dividieron de diversas maneras: en artes liberales y artes serviles, en artes que ocasionan diversión y artes que son útiles, mas desconocían una división que separara las bellas artes como grupo independiente. Y tampoco la conocía la Edad Media, lo cual se debió a varias razones.

3. En la era antigua se creía que cada arte puede y debe alcanzar la belleza, siendo ésta una convicción natural, dada su amplia concepción de lo bello, que comprendía también la perfección. Esta tesis fue compartida por la mayoría de los escoláticos.

4. Para los filósofos antiguos, el objetivo del arte consistía en complacer y ser útil: *delectare et prodesse,* y solamente en muy raras ocasiones exigían que el arte estuviera también orientado a lo bello. En cambio, ya a partir de la era ateniense se

comenzó a decir que el arte debería enseñar, dar buenos ejemplos y elevar la moralidad. En cuanto a los designios simbólicos, y la aserción de que el arte, mediante símbolos, puede ayudar a conocer la verdad, fueron ideas que nacieron en la época tardía de la era antigua. En la Edad Media, empero, esta idea fue predominante, sin que por ello se le negaran al arte sus funciones estéticas, educativas y morales.

La tesis antigua afirmaba además que si el arte representa la realidad, debe ser fiel a la verdad. Así toda disidencia de la verdad, cualquier ficción poética, se tenía por deplorable, peligrosa y corruptora. Luego en la Edad Media, siguió vigente el requisito de la verdad, pero se admitía una verdad alegórica que, por otra parte, ostentaba los rasgos de la ficción poética.

6. No hubo en la antigüedad tesis más claramente formulada que la de que el arte era valioso y debía ser cultivado. Dicha tesis concernía a aquellas artes que hoy llamamos bellas, no obstante lo cual, algunas de ellas, como la poesía o las artes plásticas, inspiraban cierta desconfianza, precisamente por servirse de la ficción ser susceptibles de llevar al hombre a la perdición. Esta desconfianza acarreó una evaluación negativa del arte por parte de algunos pensadores eminentes de la antigüedad, tanto por el idealismo de Platón como por el materialismo de Epicuro. Ya en los siglos medios, la evaluación del arte fue objeto de diversas vacilaciones, lo cual hemos señalado en diversos momentos.

7. En la antigüedad, la función de aquellas artes que no producen cosas útiles, se veía en la imitación, en la mimesis. Mas no se entendía por imitación una servil reproducción de la realidad, sino una libre expresión de la misma por el artista. En este aspecto, la interpretación platónica del arte como fiel copia de la realidad fue excepcional. En los siglos medios, al fijar para el arte objetivos simbólicos, se habló cada vez menos de *imitatio* en cuanto a finalidad.

8. En la era antigua no se creía que el arte fuera creación, y si lo fuese, no sería ninguna virtud, porque el valor del arte residía, al juicio de los filósofos antiguos, en responder a las leyes invariables a las formas eternas de nuestro mundo. El arte debía descubrir aquellas formas, no crearlas. Y tan sólo en la era del helenismo nacería la idea de que el arte podía tomar las formas tanto del mundo exterior como de la propia mente del artista.

Al alejarse de la interpretación mimética del arte, los siglos medios hubiesen quizá llegado al concepto de *creatio,* de no haber sido éste un concepto formulado por la teología, significando creación a partir de la nada, y por tanto inútil para caracterizar el arte.

Las ocho tesis concernientes al arte arriba presentadas, que constituyen las «convicciones» fundamentales de la antigüedad en este terreno, se conservaron, de una forma u otra, en la estética medieval. Pero además de ellas, parsaron a los siglos medios algunas «observaciones» antiguas, como el moralismo platónico en la interpretación del arte, la actitud negativa de los epicúreos frente al mismo, o las concepciones helenísticas de la idea artística en cuanto tal.

4. *La uniformidad de la estética antigua.* A diferencia de la estética moderna, con sus docenas de diversas teorías incompatibles entre sí, la antigüedad tuvo, en principio, una sola, compuesta por aquellas «convicciones» sobre lo bello y el arte, que sostenían que la belleza es objetiva, y que el arte está sujeto a reglas.

Esto no quiere decir que a lo largo de los mil años de su existencia, la estética antigua no avanzara y evolucionara, o que no fuera completada y transformada. Los pitagóricos hicieron hincapié en su aspecto matemático, los platónicos recalcaron su fundamento metafísico y sus consecuencias morales, los aristotélicos se fijaron sobre todo en su fundamento empírico, los eclécticos intentaron encontrar un término medio entre sus variantes, los neoplatónicos la dieron una interpretación transcen-

dente, y los neopitagóricos la entendía a la manera mística. Por lo demás, siempre tuvo sus oponentes, desde los sofistas hasta los escépticos, cuyas críticas y ataques la fortalecían, porque obligaban a los pensadores a formular sus ideas y conceptos con mayor claridad y precisión.

Mas, no obstante la evolución, las variantes y las diferentes posturas mantenidas, en lo fundamental se formulaba siempre la misma estética. Así los músicos hablaron de «armonía», los escultores de «cánones» y «simetría», Platón de la «medida» y Aristóteles del «orden», pero la concepción básica era siempre la misma. En la teoría de la música se distinguían algunas escuelas pero la suya fue la única distinción de esta índole. Y aunque se desencadenaban disputas concernientes a la teoría de las artes plásticas o a la poética, en la estética filosófica general no hubo ni divergencias acusadas, ni escuelas claramente definidas: hubo una sola opinión predominante y una oposición minoritaria.

La estética medieval por su parte conservó aquella antigua uniformidad e incluso la intensificó: los marcos religiosos limitaban sus posibilidades, con lo cual la teoría dominante no pudo contar siquiera con una oposición como la que había existido en la era antigua. Sin embargo, en la estética medieval, al igual que en la antigua, quedaba bastante espacio para la diversidad, aunque en ambos casos no se tratara de una divergencia en las convicciones fundamentales sino en observaciones e ideas particulares.

5. *Elementos originales de la estética medieval.* En la historia de la estética hay que distinguir dos grupos de convicciones, de la que unas constituyen sus cimientos y otras su superestructura. Las primeras son definiciones y axiomas (como, por ejemplo, la definición del arte), o una generalización de observaciones concretas (como la aserción de que la belleza consiste en la proporción de las partes). Las convicciones del segundo grupo ni tienen carácter empírico ni son definiciones, consistiendo más bien en la inclusión de las cuestiones referentes a lo bello y al arte en el sistema filosófico general, como fue, por ejemplo, el caso de la tesis, tan repetida en la antigüedad tardía y el medievo, de que la belleza empírica es reflejo de la eterna. En consecuencia, las convicciones del primer grupo son genuinamente estéticas, y las del segundo metafísicas.

Los primeros en formular unas convicciones puramente estéticas fueron los pitagóricos, cuya obra fue concluida por Aristóteles, procediendo a su codificación. Las del carácter metafísico en cambio fueron definidas por Platón, finalizando Plotino la tarea.

En la Edad Media persistieron los mencionados dos grupos de aserciones. Así las de San Agustín sobre la experiencia estética o la definición de lo bello elaborada por Santo Tomás pertenecen al primer grupo, mientras que la concepción de la belleza de Seudo-Dionisio, corresponde al segundo. La diferencia entre la era antigua y la medieval consiste en que la mayoría de las convicciones antiguas tenía un carácter genuinamente estético, mientras que entre las convicciones medievales prevalecían las metafísico-estéticas y estético-religiosas.

La originalidad de la estética medieval no reside sin embargo en los elementos religiosos, pues la antigua también los contenía, tanto en sus principios pitagóricos como en su última etapa, en la doctrina de Dión Crisóstomo, de Plutarco o de Plotino. Ni tampoco estriba en su carácter teológico, porque la estética medieval no fue enteramente teológica, ni se ocupó de la belleza divina exclusivamente. Su originalidad consiste más bien en el hecho de estar sujeta a una religión distinta de la antigua: la religión cristiana, que tenía sus dogmas establecidos, imponía a la filosofía —y junto con ella, a la estética— una determinada orientación.

Fue así la religión cristiana la que hizo que la estética medieval viera en Dios la

fuente de toda belleza y que se asignaran al arte determinados fines morales. Asimismo, y debido a la doctrina cristiana, la estética medieval se ocupó más que la antigua de las cuestiones psicológicas, mostrando ciertos rasgos de simbolismo y, en cierto modo, incluso de romanticismo.

La estética medieval fue además simbólica, pues sostenía que el valor estético de los objetos sensibles no sólo deriva de ellos sino también de los objetos que simbolizan y que pertenecen a otra realidad, que la vista no percibe.

Ya para la gran mayoría de los griegos, los templos y los montes eran símbolo y morada de sus dioses, mas los filósofos concretamente no comulgaban con aquella creencia. En los siglos medios, en cambio, la interpretación simbólica de lo bello y del arte fue compartida por todos los filósofos.

En cuanto al «romanticismo», si por este término hemos de entender la tesis de que lo esencial en el arte es expresar sentimientos y afectar los sentidos, tanto la estética filosófica clásica como la medieval carecieron de dicho carácter. Pero en cambio diríamos que sí hubo romanticismo en el arte gótico y en la estética por él implicada.

Lo novedoso de la estética medieval consistía más bien en las ideas particulares que en su actitud general ante la belleza y el arte, cosa que fue posible porque —como observa acertadamente E. R. Curtius— la correlación entre los asertos particulares de un estético medieval y sus principios generales metafísico-teológicos no era nada estrecha: sus principios generales eran como marcos impuestos en los que podía incluir, con toda libertad, uno u otro cuadro.

Por todo ello, entre las ideas nuevas, puramente estéticas e independientes de las delimitaciones religiosas y metafísicas, podemos destacar las siguientes: la extensión del concepto de proporción estética a la relación objeto-sujeto, realizada por San Basilio; la extensión del concepto del ritmo a la *psiqué*, realizada por San Agustín; la determinación de la actitud estética como actividad desinteresada, por Escoto Erígenea; la clasificación de los diversos géneros de lo bello, efectuada por Hugo de San Víctor; la teoría de las fuentes de lo bello, elaborada por Vitelio; la descripción de las etapas de la experiencia estética, de San Buenaventura, y la definición de lo bello ideada por Santo Tomás de Aquino.

19. LA ESTÉTICA ANTIGUA Y LA NUEVA

1. Elementos antiguos en la estética moderna. Muchas de las convicciones estéticas de la antigüedad perduraron hasta los siglos medios, pero los modernos los abandonaron. Estos ya no tuvieron un concepto de lo bello tan estable como el antiguo, y en lo que concierne a la relación entre lo bello y el bien, más que acercar, contrapusieron ambos conceptos. Además mostraron muy poco interés por la belleza espiritual y en cuanto a la belleza del mundo, no realizaron ningún tipo de generalizaciones: así unas cosas serían bellas y otras feas. En lo referente a la relación entre la belleza del arte y la de la naturaleza, los tiempos modernos las tuvieron por tan diferentes que ni siquiera las compararon, poniendo accidentalmente la belleza del arte por encima de la naturaleza. En lo que atañe a la esencia de lo bello, el acorde concepto de los filósofos antiguos tuvo que ceder paso a una total diversidad, pues cada escuela tuvo su propia opinión al respecto. Y en cuanto a la objetividad de lo bello, empezaron a predominar concepciones subjetivistas.

Asimismo, los tiempos modernos crearon un concepto completamente nuevo del arte, conservando sin embargo el término antiguo. Así la artesanía la contrapusieron el arte, sin unirlos en un solo concepto, como hacían los pensadores de la antigüe-

dad, y en lo concerniente a la relación entre el arte y lo bello, estuvieron dispuestos a creer que la belleza es privilegio de un sólo grupo de artes. Con el tiempo, se fueron proponiendo al arte nuevos objetivos, como la expresión artística y la conmoción del público, finalidades en las que los pensadores de antaño prácticamente no habían reparado. En la relación entre la belleza y la verdad, la imaginación triunfó sobre el requisito de lo verídico. Y en cuanto a la relación con la realidad, los tiempos nuevos ya no fueron tan realistas como los antiguos. Al evaluar el arte, no abrigaban ya las dudas de la antigüedad respecto a su utilidad y su valor, por lo que en su condenación del arte, Tolstoy sería ya un caso aislado. Asimismo, los tiempos modernos se han mostrado tan seguros de la existencia del factor creativo en el arte como lo habían negado los antiguos.

Las diferencias entre las convicciones modernas y las antiguas, igual que entre las medievales y las modernas, son considerables, variando su grado según la escuela o generación moderna con que se compare la estética antigua. Porque la estética moderna es mucho más diversificada que la antigua y medieval, poseyendo escasas «convicciones» (en el sentido de conceptos fijos y universalmente aceptados), de las que tanto abundaron en la antigüedad y en el medievo. Es ésta una de las diferencias esenciales entre la estética antigua y la nueva, y ya en el mismo siglo XX, hasta en una misma generación, es posible encontrar corrientes idealistas junto a la estética propia del realismo, o escuelas que profesan un formalismo extremado junto a la estética marxista con su principio de unidad de forma y contenido.

2. *Elementos modernos de la estética antigua.* La pregunta sobre las convicciones de la estética antigua que se han conservado en los tiempos modernos debe ser completada con otra formulada a la inversa: ¿qué convicciones estéticas de los tiempos modernos fueron iniciadas en la antigüedad o el medievo? Bien es verdad que en los tiempos modernos existen pocas convicciones duraderas que obtengan la general aprobación, pero aun así, hay algunas que han gozado y siguen gozando de considerable aceptación, siendo típicas del pensamiento que nos define.

1. La de que el arte es una necesidad espontánea del hombre, es una de estas ideas características. Lo esencial en el arte no serán pues las reglas o la habilidad demostradas sino el hecho de constituir una expresión natural del artista. Esta opinión predominante en los tiempos modernos es incompatible con los conceptos antiguo y medieval. Así en la antigüedad, no se negaba que el estímulo para cultivar el arte, en especial el arte representativo, residiera en la naturaleza humana y ya para Aristóteles la tendencia a imitar era innata en el hombre. Pero era arte por excelencia sólo la actividad basada en reglas.

2. El arte es expresión, es decir, existe gracias a la necesidad que tiene el artista de expresar sus sentimientos y sus ideas. También esta tesis moderna era desconocida en las épocas antigua y medieval, cuando se solía determinar el concepto de arte sólo mediante la meta a que éste aspira, y no mediante la fuente de la que emana. La música fue así el único arte que las pasadas épocas tuvieron por cuestión de sentimientos, mas tampoco se trataba en este caso del sentimiento que engendra a la propia música sino más bien del sentimiento engendrado por ella. Ya en el helenismo se realizó una importante transformación en la manera de interpretar el arte: sin dejar de ver su origen en la imitación, ya no se atribuía a la imitación del mundo exterior sino mas bien a la imitación de la idea existente en la mente del artista. No obstante, también esta concepción interpretaba el arte más intelectualmente que las modernas que tratan el arte como expresión.

3. El arte es creación. Los tiempos modernos están dispuestos no sólo a ver en la creación una característica propia del arte, sino que la consideran como la cualidad que lo distingue de las demás actividades del hombre: hoy se piensa que no

hay arte sin creación, y que donde haya creación está el arte. Esta era una actitud desconocida por los filósofos antiguos, los cuales exigían ante todo que el arte obedeciera a las normas, dejando éstas muy poco terreno para la creación. Posturas opuestas empezaron a aparecer modestamente ya en el helenismo, desarrollándose algo más en los siglos medios; pero tan sólo los tiempos modernos permitieron que el concepto de creación ocupara una posición relevante en la teoría del arte.

4. El arte es individual: y como puede ser ejecutado de diversas maneras, cada artista tiene derecho a ejecutarlo a su modo. También este concepto moderno es incompatible con el antiguo, que sostenía que el arte era normativo. En efecto, para los pensadores antiguos y medievales, las reglas del arte eran tan universales como los principios científicos. Una tesis más precisa, que podría reconciliar ambas concepciones, fue formulada por uno de los autores helenísticos: el arte mismo, en cuanto habilidad de producir, es universal, pero los productos de arte son individuales.

Además, el arte es libre; esta afirmación constituye un aspecto más del concepto moderno, según el cual lo característico del arte son la creación y el individualismo. Por lo ya expuesto, es claro que estas ideas no podían haber surgido en la época antigua.

5. El arte tiene el derecho y la obligación de crear formas nuevas; ésta es una variante más de la convicción moderna de que el arte significa creación. La originalidad se considera hoy una de las grandes virtudes de la obra de arte, mientras que para los antiguos lo original o novedoso no constituía ninguna virtud, sospechando que el aspirar a formas nuevas eras un impedimento en alcanzar las perfectas, lo que era el objetivo verdadero del arte.

6. Es imposible, según se sostiene ahora, reducir los principios artísticos a principios de pensamiento y actos racionales, pero en la era antigua y el medievo sí que se solían reducir a ellos. Para muchos escritores modernos el arte es un misterio: nace de manera misteriosa y trata de cualidades misteriosas del Ser, inconcebibles para el conocimiento racional. Para la antigüedad, en cambio, el arte no era más misterioso que la ciencia.

7. Lo importante en el arte —se razona hoy en ocasiones— es la forma y no el contenido. También esta idea, tan popular en los tiempos modernos, era ajena por completo a la estética antigua, que no disponía de un concepto de forma que permitiese contraponerla al contenido. Para aquellos filósofos, lo opuesto a la forma no era el contenido sino más bien la materia, siendo los estudiosos medievales los que empezaron a elaborar el nuevo concepto de forma en base al cual ésta era equiparable al contenido. Pero también para ellos el contenido, y en particular el contenido simbólico de una obra, era su más importante componente. Así llegaron al nuevo concepto de forma, pero no a la idea de que la forma (en el sentido nuevo) es el único elemento importante en una obra de arte.

8. El arte puede y debe superar a la naturaleza. Es ésta una concepción más que resulta contradictoria con las convicciones antiguas, según las cuales el arte no podía sino completar la naturaleza, haciéndolo sólo debidamente cuando tomaba de la misma sus modelos. Además en los siglos medios se creía que la naturaleza era superior al arte, ya que la primera era obra de Dios y obra del hombre el segundo.

9. El arte tiene derecho a deformar la naturaleza, es decir, el artista que se sirve de las formas de la naturaleza está en su derecho y actúa con razón si la transforma a su modo. Para la mayoría de los hombres modernos ésta es una tesis natural, y también en la antigüedad y en el medievo los artistas recurrían con frecuencia a la deformación para hacer las formas de la naturaleza más expresivas o para contrarrestar las ilusiones visuales y dar una imagen más real y verdadera de las cosas. Pero los grandes teóricos del arte, con Platón a la cabeza, censuraban semejantes proce-

dimientos, las principales corrientes de las estéticas antigua y medieval no consentían la mencionada deformación de la realidad.

10. La tesis de que el arte puede ser abstracto y no figurativo, también nació en nuestros tiempos. Cierto que ya en la antigüedad y el medievo aparecían de vez en cuando obras de carácter abstracto, mas nunca hubo una teoría que las justificara o recomendara. Y es verdad que Platón sostenía que la belleza de las formas geométricas era superior a la belleza de los objetos reales, pero ni él mismo ni ninguno de los pensadores de las eras antigua y medieval hubieran sostenido que dicha belleza debiera ser perseguida por el arte.

11. El arte —según creemos— ha de ser constructivo y funcional. Así tanto la forma de un edificio como la de una silla deben estar determinadas por su construcción y por las funciones que deben cumplir, siendo ésta la única garantía de que se produzcan efectos estéticos. Esta norma moderna fue aplicada en la práctica por los artífices, tanto por los que crearon la arquitectura dórica como por los creadores de la gótica. Ello no obstante, dicha norma nunca entró en la teoría del arte antiguo ni en la medieval. En la antigüedad se apreciaba en efecto la conveniencia práctica de las obras del hombre, es decir, su concordancia con la finalidad, pero ésta no se identificaba con la belleza, siendo más bien una virtud de las cosas accesoria al requisito de lo bello. Luego, los escolásticos del siglo XIII sugirieron que sobre la belleza de las proporciones puede decidir su conveniencia, su aptitud para la finalidad.

12. El arte es un juego. Esta tesis moderna nunca fue enunciada por los estéticos antiguos ni los medievales, en ninguna de las acepciones de la palabra. Además tampoco entendían el arte como un juego en el sentido que le dio Federico Schiller, es decir, como una libre actividad del hombre, no limitada por ninguna clase de restricciones; ni tampoco como lo entendieron los psicólogos y biólogos del XIX, para quienes el arte era un juego, una actividad carente de utilidad directa, aunque indispensable para los hombres en su descanso y ejercicio, recuperación de fuerzas y consecución de habilidades y destrezas.

13. El arte por el arte. En la antigüedad y el medievo, este lema moderno era admitido en el sentido de que el artista debería concentrarse en la obra que ejecuta y guiarse por las exigencias de la misma (y no por sus propias exigencias, necesidades, sentimientos o imágenes). O sea, en un sentido completamente distinto al que se dio a este lema cuando hizo su aparición en los tiempos modernos.

14. El arte es cognición. Esta tesis moderna era ya conocida en las estéticas anteriores, pero su sentido era distinto: pues ni tenía el sentido de reflejar la realidad (como sostiene el marxismo), ni el de penetrar en su esencia y estructura (la concepción de Fiedler y de los abstraccionistas del siglo XX).

Mientras que algunos estéticos modernos creen que el arte muestra/cómo es el mundo, los clásicos creían que enseñaba cómo se podía completarlo, permitiendo conocer ciertas leyes sempiternas, pero no las del ente: las de la creación. Por otra parte, también es cierto que, a su modo de ver, las leyes de la creación debían ajustarse a las del ente; pero creían que el arte aprendía estas leyes de la ciencia, y ésta del arte.

En la antigüedad tardía y el medievo se empezó a pensar de otra manera, suponiéndose que era más fácil llegar al mundo trascendente a través de la intuición artística que a través de las deducciones científicas. Así la teoría mística de los teólogos bizantinos afirmaba incluso que el artista representaba en sus pinturas a la misma divinidad.

15. El arte utiliza la intuición y la ciencia el intelecto —según se dice hoy—. Esta distinción no la practicaron ni los filósofos antiguos ni los escolásticos, sosteniendo que tanto el arte como la ciencia se servían de ambos.

16. El arte conmueve al hombre y es éste su objetivo primordial. Conforme a esta convicción moderna, el objetivo del arte es afectar a los sentimientos del hombre, mientras que para los filósofos de la era clásica, el objetivo del arte consistía en la obra misma y no en los efectos ejercidos por ella. Pero ¿y la *kátharsis*? De hecho ningún griego la hubiera considerado como la finalidad de la escultura o la arquitectura. Así, Platón hizo hincapié en los efectos producidos por el arte sobre el sentimiento, pero precisamente por esta razón lo condenó. Los escritores helenísticos fueron ya menos radicales, considerando positivas las conmociones provocadas por el arte.

17. La poesía es un arte. A la luz de los conceptos modernos ésta es una aseveración evidente. En cambio, los estéticos clásicos contraponían la poesía con el arte, tratando aquella como cuestión de inspiración, mientras que éste era cuestión de reglas: el are no provoca la catarsis, no hace desfogar los sentimientos, y en cambio la poesía sí lo hace.

18. La belleza es subjetiva, no es una cualidad de las cosas sino una reacción del hombre frente a ellas. Esta opinión, tan extendida en los tiempos modernos, es radicalmente opuesta a la concepción objetiva de lo bello que reinó en la antigüedad, siendo predominante en la mayor parte del medievo. Pero además, de esa diferencia cronológica, hay otra de carácter metodológico. Así a consecuencia de las posturas modernas, hoy en la estética se aplican ciertos métodos psicológicos y sociológicos, que si eran empleados en la era antigua o medieval, tenían un carácter excepcional, accidental y parcial.

19. La belleza se manifiesta de diversas maneras: así cosas que no se parecen pueden ser igual de bellas. En las bellas artes, diferentes estilos, incompatibles entre sí, gozan de la misma apreciación y de iguales derechos. Estas son las tesis del moderno pluralismo, desconocidas en las estéticas anteriores. La éstetica clásica fue monista con lo que aquellos filósofos antiguos que albergaban sus dudas respecto al monismo estético, caían en el otro extremo, el relativismo y escepticismo. La Edad Media tuvo un representante del «pluralista» en la persona de Vitelio, pero es claro que su doctrina no fue la típica de la época.

20. La estética es una ciencia independiente. Algunos estéticos modernos cultivan esta disciplina dentro de la filosofía, y otros fuera de ella, pero tanto unos como otros la tratan en tanto que disciplina autónoma, con sus problemas y sus métodos propios (aunque haya divergencias al respecto). Por el contrario, ni los filósofos antiguos ni los escolásticos tuvieron la estética por una ciencia independiente. Esta idea apareció tan sólo en el siglo XVIII, y se empezó a poner en práctica en el XIX. En los siglos anteriores, los enunciados estéticos aparecen dispersos en los tratados filosóficos, soliendo tratarse por separado sólo la poética y además la teoría de la música.

Como vemos, son considerables las diferencias entre la estética antigua y la nueva estética: varios elementos nuevos no existían en la estética antigua ni en la medieval, existiendo, sin embargo, en el arte correspondiente. Especialmente en el arte medieval, el románico y el gótico, encontraremos muchos de los rasgos que tomó en consideración la nueva estética y que en cambio la antigua siempre había eludido. Fue el suyo un arte expresivo, libre e individual, constructivo y funcional, fundado exclusivamente en muchas ocasiones en valores estéticos, como la forma su diversidad y originalidad, lo que prueba que los artistas que crearon aquel arte profesaban una estética distinta a la enseñada por los estéticos coetáneos, una estética de hecho más próxima a la moderna.

Lo específico de aquel fenómeno es que algunas manifestaciones del arte de épocas pasadas responden mejor a las tesis de la estética moderna que a las de sus tiem-

pos, lo cual indica que los artistas antiguos y medievales habían intuido ya ciertas cualidades del arte que no fueron expresadas por los teóricos. La explicación de este fenómeno es la siguiente: algunos de los múltiples rasgos característicos del arte fueron muy pronto advertidos por los teóricos, que concentraron en ellos toda su atención, dejando que los restantes pasaron desapercibidos.

Así observaron que el arte estaba sujeto a normas, y pusieron tanto énfasis en ellas que no admitían la idea de que en el arte hubiera también sitio para la libertad y creatividad. Percatándose de la uniformidad de lo bello, tanto se fijaron en ella que ya no quisieron advertir la diversidad. De esta suerte, crearon una estética monumental a la par que unilateral, ciñéndose a ella —durante centurias e incluso milenios— con una constancia y empeño en verdad asombrosos. En el arte, en cambio, hubo más búsqueda, más intentos de cambio, más vacilaciones. Algunas de sus manifestaciones correspondieron a aquella estética invariable, mientras que otras se salían de los límites impuestos por ella, por lo que su equivalente teórico lo encontraremos más tarde, en la estética moderna.

3. *Transición de la estética antigua a la nueva.* Las diferencias más acusadas se observan en la estética moderna al compararla con la de la época clásica. Así la distancia entre la estética moderna por un lado y la helenística por otro, ya no es tan profundo. Ello no obstante, también éstas difieren entre sí, pareciendo conformar dos estéticas: la vieja y la nueva.

Surge entonces la pregunta: ¿cuál fue el momento decisivo en la transición de una estética a otra? Y la única respuesta posible es que aquella transición se vino produciendo paulatinamente, a lo largo de los siglos. Ciertos rasgos modernos aparecieron ya en el helenismo, otros en el siglo XII, otros en las doctrinas de Duns Escoto, de Guillermo de Occam y de Dante; luego se intensificaron algo —aunque muy poco— con el pensamiento renacentista. Los métodos psicológicos entraron en la estética tan sólo en el siglo XVIII, mientras que numerosos conceptos, teorías y generalizaciones que tenemos por típicamente modernos son obra del XIX.

Los tiempos modernos admiran la sabiduría estética de los pensadores antiguos, siendo ésta una admiración de lo más justificada, pues sus ideas fueron originales, consecuentes, monumentales y auténticamente científicas. Los tiempos modernos ponderan la sabiduría estética antigua, siendo sin embargo, una estética muy distante de nosotros. Y otro tanto podríamos decir de la estética medieval, aunque ésta ya se acerca más a la modernidad.

No obstante lo anterior, la estética antigua no nos es ajena por completo. También hoy se habla de lo bello, sosteniendo que la belleza está sujeta a leyes universales y que el arte consiste en una cierta capacidad productiva. El problema radica en que aunque algunas concepciones antiguas siguen siendo consideradas como justas y acertadas, junto a ellas también se tienen por fundadas otras, en realidad, completamente diferentes.

La diferencia esencial entre las dos grandes épocas consiste en que anteriormente prevalecía un solo concepto (con unas cuantas variantes y con una oposición insignificante), mientras que los tiempos nuevos se caracterizan por una multiplicidad de conceptos, teorías y corrientes estéticas. Las estéticas antigua y medieval fueron pues limitadas, pero uniformes; la moderna por el contrario es rica y variada, pero dispersa y multiforme de modo general.

Índice onomástico

(Los nombres de autores modernos, traductores y editores aparecen en cursiva.)

Abelardo (Pedro), teólogo y filósofo (1079-1142), 132, 184, 193, 218, 222.
Abert, H. 132.
Achardus de San Víctor, teólogo (s. XII), 205, 212, 219.
Adam de Fulda, autor de un tratado de música (s. XV), 134, 142, 146.
Adelardo de Bath, filósofo vinculado con la escuela de Chartres (s. XII), 135, 216.
Adriano I, papa en los años 772-795, 102.
Agustín (San), obispo de Hipona, filósofo y teólogo (354-430), 6, 7, 8, 33, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 75, 77, 79, 81, 83, 84, 87, 88, 98, 101, 113, 114, 115, 132, 192, 193, 194, 196, 216, 226, 228, 229, 230, 240, 244, 245, 260, 264, 268, 290, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 308, 310, 311.
Ainlov, D., 81.
Alano de Lille (Alain de Lille, Alanus ab Insulis), filósofo y poeta vinculado con la escuela de Chartres (h. 1128-1202), 216, 220, 221, 224.
Alarico, rey de los visigodos (s. V), 51.
Alberto Magno (San), filósofo y estudioso (1193-1280), 8, 155, 252, 253, 254, 255, 256, 259, 261, 262, 263, 265, 268, 293, 300, 301, 302.
Alberico de Monte Cassino, autor de una poética (m. 1108), 128.
Alcuino, arzobispo de York, estudioso carolingio (735-804), 77, 97, 98, 99, 100, 103, 104, 113, 114, 116.
Alejandro de Hales, filósofo y teólogo (1180-h. 1245), 225, 232, 235, 236, 237, 276, 279.
Alexandre Neckham, teólogo (m. 1217), 159, 219.
Alfarabí, filósofo árabe (m. 950), 139.
Alhazén, científico árabe (965-1038), 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281.
d'Alverny, M. Th., 205, 212.
Ambrosio (San), obispo de Milán, Padre de la Iglesia Occidental (334-397), 75, 77, 78, 81.
Angilberto, escritor y consejero de Carlomagno (m. 814), 76.
Arens, F. V., 170.
Aribo de Freising, escolástico, teórico de la música (s. XI), 132.
Aristóteles, filósofo (384-322 a. C.), 56, 60, 61, 87, 92, 95, 100, 192, 226, 239, 244, 252, 253, 254, 265, 268, 276, 277, 279, 286, 290, 293, 294, 306, 307, 308, 310, 312.
Arseniev, N. V., 38.
Assunto, R., 194.
Atanasio (San), patriarca de Alejandría (299-373), 20, 23, 26, 27, 29.
Atenágoras, filósofo ateniense, apologista griego (s. II), 22.
Aubert, M., 159.
Auerbarch, E., 12.
Aureliano del monasterio de Moutiers-St. Jean, autor de un tratado de música (s. IX), 141.
Averroes, filósofo árabe (1126-1198), 226.
Avicena, filósofo y científico árabe (980-1037), 219.

Bacon (Roger), filósofo y naturalista (h. 1210/15-h. 1294), 132, 135, 145, 146, 276, 277, 302.
Baeumker, Cl., 276, 280.
Baldwin (Cantuariense), obispo de Canterbury, teólogo (s. XII), 194, 195, 196, 200.
Baltrusaitis, J. 149.
Bandman, G., 154.
Bartolomeo Anglico, escolástico, enciclopedista (s. XIII), 219, 223.
Basilio (San) llamado El Grande, obispo de Cesarea, Padre de la Iglesia griega (329-279), 8,

18, 19, 20, 23, 24, 25, 26, 27, 30, 31, 49, 56, 61, 81, 87, 101.
Baudrillard, A., 74.
Baudry, 290, 292.
Bauer, H., 276.
Baur, L., 187, 224, 237, 241, 242, 243, 244.
Beda (San) el Venerable, teólogo inglés (672-735), 71, 77, 87, 98, 132.
Benedicto (San) (s. VI), 78.
Bernardo (San) de Clairvaux, monje cisterciense, teólogo y filósofo (1091-1153), 123, 157, 159, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 215, 217, 225, 293.
Bertram, P., 21.
Blaise, A., 90.
Bloch, M., 120.
Boccaccio (Juan), poeta y humanista italiano (1317-1375), 226.
Boecio (Severino), filósofo y escritor (h. 480-525), 8, 62, 77, 79, 80, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 98, 100, 113, 114, 115, 120, 132, 133, 134, 135, 138, 143, 216, 218, 219, 228, 238, 302, 306.
Boman, Th., 10, 12.
Boncompagno da Signa, autor de un *Aras dictandi* (h. 1165-h. 1240), 130.
Bozzone, A. M., 74.
Böhner, P., 191.
Breadstead, J., 81.
Bréhier, L., 13.
Brewe, J. S., 145, 146.
Bruyne, E. de, 7, 8, 13, 18, 129, 130, 152, 215, 233, 234, 241.
Buchberger, M., 74.
Buenaventura (San) (Giovanni Fidanza), cardenal, filósofo, teólogo (1221-1274), 132, 192, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 268, 276, 285, 288, 301, 306, 311.
Bulhak, E., 39.
Burckhardt, J., 39.

Cabrol, F., 74.
Caetano, C., 161.
Carlomagno, rey de los francos (724-814), 42, 72.
Carlos II el Calvo, rey de Francia (823-877), 100.
Casiodoro, ministro de Teodorico, escritor enciclopédico (h. 480-h. 575), 62, 77, 79, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 113, 114, 116, 120, 132, 133, 304.
Cataudella, Q., 8, 18.
Cicerón (Marco Tulio), filósofo y orador (106-43 a. C.), 19, 20, 53, 61, 75, 87, 157, 193, 205, 219, 226, 229, 239, 300, 306, 308.
Clarembaldo (Clarembaldus) de Arrás, archidiácono, estudioso de la escuela de Chartres (s. XII), 218, 219, 222, 223.
Claudio Ptolomeo, científico (h. 150), 84.
Clemente de Alejandría, escritor cristiano, apologista (h. 160-h. 220), 17, 20, 21, 23, 27, 77.
du Colombier, P., 170.
Combarieu, J., 77, 133.
Conrado de Hirsau, autor de un tratado de poética (s. XII), 123, 124, 129, 217, 218, 221.
Constantino I el Grande, emperador (274-337), 83, 154.
Constantino V, emperador bizantino (741-775), 42, 45, 46.
Coomaraswamy, A. K., 21, 60, 149, 156.
Courtonne, Y., 18.
Coussemaker, E. de, 132, 144.
Crane, R. S., 193.
Cumont, F., 81.
Curtius, E. R., 121, 311.

Chailley, J., 133.
Chambers, F. P., 154.
Champan, L., 52.

Dante Alighieri, poeta y filósofo (1265-1321), 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 316.
Dehio, G., 170, 226.
Demócrito, filósofo (h. 460-370 a. C.), 239, 267.
Demus, O., 38.
Deschamps, P., 152, 159, 181, 182, 183, 184, 185.
Diehl, C., 81.
Díez, E., 81.
Dión Cassius, historiador (h. 155-h. 235), 155, 310.
Dionisio el Areopagita: véase Seudo-Dionisio, 49.
Dionisio el Cartujo (Dionisio de Rickel), escolástico (s. XIV-XV), 253, 287, 288.
Dlugosz (Jan) (Johannes Longinus), historiador polaco (1415-1480), 153, 154.
Drach, A. V., 170.
Du Cange, Ch., 90.
Duns Escoto, filósofo (antes de 1270-1308), 285, 286, 287, 289, 290, 291, 316.
Dupont-Sommer, A., 35.
Durach, E., 170.
Durand, U., 184, 212.
Durando (Guillaume) de Saint Pourçain, obispo, teólogo (s. XIII), 180, 188.
Dvořak, M., 151.
Dyroff, A., 259.

Eco, U., 8, 259.
Edelstein, H., 52.
Efrén (San), Padre de la Iglesia siria (s. IV), 78.
Eginhardo, autor de la *Vita Caroli*, secretario de Carlomagno (h. 775-840), 76.
Einem, H. V., 152.
Einstein, A., 133.
Eiswirth, R., 22.
Enrique, obispo de Sens (s. XII), 217.
Epicuro, filósofo (341-270 a. C.), 115, 192, 309.
Erígena (Juan Escoto), filósofo y teólogo (s. IX), 98, 100, 101, 102, 103, 104, 108, 109, 110, 113, 114, 115, 132, 141, 305, 306, 311.
Eusebio, obispo de Cesarea (h. 260-h. 340), 23, 77.

Faral, E., 121, 123, 129, 130, 131.
Federico II, emperador de Alemania (1194-1250), 121.
Felipe el Canciller, escolástico (m. 1236), 301.
Felipe de Vitriaco (Vitry), obispo de Meaux, autor de un tratado de música (s. XIV), 139.
Ficino (Marsilio), humanista italiano (1433-1499), 289.
Fidanza (Giovanni): véase San Buenaventura, 8, 244.
Fidias, escultor, (s. V a. C.), 21, 26, 40.
Fiedler, K., 314.
Fierville, 130.
Filón de Alejandría, filósofo (h. 25 a. C.-h. 50), 10, 13, 16, 46, 47, 295.
Fischer, Th., 170.
Fita, P., 180.
Focillon, H., 72, 149.
Focio, patriarca de Constantinopla, escritor bizantino (820-891), 40.
Folquet de Marsella, trovador (m. 1231), 122.
Francastel, P., 119.
Franceschini, Ae, 226.
Francisco (San) de Asís, fundador de la orden de los Frailes Menores (1182-1226), 303.
Frankl, P., 152, 170.
Fretté, St., 270, 271.
Frey, J. B., 13.

Galassi, G., 81.
García, F., 289, 290, 291.
Garín, E., 121.
Gass, W., 38.
Gelin, A., 13.
Gerbert, M., 132, 140, 141, 142, 143, 144.
Gerberto de Aurillac, papa Silvestre II en los años 999-1003 (h. 940-945), 175.
Gérold, Th., 23, 133.
Gervasio de Melkley, autor de un tratado de poética (n. 1185), 123, 126.
Geyer, B., 222.
Ghellink, J. de, 121.
Ghyka, M. C., 170.
Gilbert de Foliot, monje cisterciense, obispo de Londres, teólogo (m. 1187), 194, 196, 200.
Gilbert de la Porrée (llamado Porretanus), obispo de Poitiers, estudioso de la escuela de Chartres (m. 1154), 215, 218, 221.
Gilmore-Holt, E., 152.
Gilson, E., 191.
Giraldus Cambrensis (llamado Gerald de Gales), escritor (s. XII), 137.
Glorieux, P., 224.
Glunz, H., 121.
Godet, P., 31.
Gothofred, J., 28, 125, 126.
Gotfredo, obispo (s. XII), 217.
Godofredo de Vinsauf, autor de un tratado de poética (n. 1249), 129, 131.
Gourmont, R. de, 121.
Grabar, A., 35, 41, 45, 83.
Grabmann, M., 120, 143, 253, 254, 257, 258, 289.
Graciano, canonista italiano (s. XII), 107.
Gregorio Magno (San), papa en los años 590-604, 75, 76, 77, 78, 102, 110, 111, 305.
Gregorio II, papa (669-731), 41, 42.
Gregorio Nacianceno (San), obispo, Padre de la Iglesia griega (330-h. 390) 18, 77.
Gregorio Niceno, Padre de la Iglesia griega (325-394), 6.
Gregorio de Tours, teólogo e historiador (538-594), 76.
Grossmann, 141, 143.
Grousset, R., 81, 132.
Grundmann, W., 9.
Guibert de Nogent (Novigento), monje benedictino, estudioso (1035-1124), 157, 158, 183, 217, 219, 223.
Guido de Arezzo, monje benedictino, musicólogo (s. XI), 132, 133, 135, 136, 139, 145.
Guillaume Durand, véase: Durand de Saint Pourçain, 103, 112, 154, 155, 182.
Guillermo IX, de Poitiers, duque de Aquitania (s. XI), 121.
Guillermo de Auvergne, obispo de París, filósofo y teólogo (m. 1249), 8, 192, 225, 227, 228, 230, 231, 232, 233, 234, 237, 261, 262, 268, 303.
Guillermo de Auxerre, filósofo y teólogo (s. XIII), 8, 225, 229.
Guillermo de Conches, filósofo de la escuela de Chartres, 132.
Guillermo de Moerbecke, traductor de Aristóteles (s. XIII), 226, 254.
Guillermo de Occam, filósofo y teólogo (antes de 1300-1349 ó 1350), 285, 286, 287, 289, 291, 292, 316.
Guiraut (Giraldo) Riquier, trovador (m. 1292), 122.
Gundisalvo (Domingo), escolástico español (s. XII), 132, 143, 187, 219, 224.
Guthe, H., 12.

Habel, E., 123.
Hahnloser, H. R., 170, 175, 188.
Haning, N. M., 221.
Harman, A., 133.
Hastings, J., 74.
Hauréau, B., 123.
Heideloff, C., 188.
Helinand de Froidmont, poeta francés (m. 1229), 185.
Hempel, I., 10.
Henry, P., 52.
Heráclito, filósofo (s. VI/V a. C.), 54.
Herman (el Alemán), traductor de Averroes, 227, (s. XIII).
Hildebert de Lavardin, poeta francés (s. XII), 29.
Homero, 75, 154, 193.
Honorio de Autun, teólogo (s. XII), 103, 112, 155, 185.
Horacio, poeta romano (65-8 a. C.), 75, 97, 100, 306.
Hubert, J., 74.

Hucbaldo, autor de un tratado de música (s. X), 132.
Hugo de Fouilloi, cisterciense, escritor (h. 1153), 159, 185, 197.
Hugo de San Víctor, teólogo, filósofo (1096-1141), 120, 121, 132, 133, 139, 192, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 215, 218, 225, 268, 276, 288, 305, 311.
Huizinga, J., 288.
Huyhens, R. B. C., 161, 221.

Ilg, A., 152, 187.
Irene, emperatriz de Bizancio (780-802), 42, 43.
Ishaq ibn Husayn, traductor de la *Poética* de Aristóteles (s. IX), 226.
Isidoro (San) de Sevilla, arzobispo de Sevilla, doctor de la Iglesia, científico (h. 570-636), 5, 8, 62, 71, 76, 77, 87, 88, 89, 90, 94, 95, 96, 114, 156, 218, 228.

Jacobo de Leodium (Lieja), autor de un tratado de música (s. XIV), 133, 134, 135, 141, 143, 145.
Jacobo de Viterbo, teólogo (s. XIII), 220, 224.
Jacobo de la Vorágine (Varazze), hagiógrafo italiano, autor de la *Leyenda dorada* (1228-1298), 254, 258.
Jansen, W., 222, 223.
Jerónimo (San), Padre de la Iglesia latina (h. 342-420), 22, 23, 28, 75, 76, 77, 254, 305.
Jerónimo de Moravia, autor de un tratado de música (s. XII), 139.
Johannes de Muris, teórico de la música (s. XIV), 146.
Jougan, A., 90.
Juan XXII, papa en los años 1316-1334, 138.
Juan Crisóstomo, obispo de Constantinopla (345-407), 23, 77, 78.
Jhon Cotton, autor de un tratado de música (s. XII), 132, 135, 144, 145.
Juan Damasceno (San), teólogo bizantino (s. VIII), 5, 41, 43, 44, 47, 48, 49, 113, 238.
Juan de Garlande, autor del tratado *Poetria nova* (1195-h. 1272), 123, 124, 126, 130, 131.
Juan de la Rochele, teólogo y filósofo (m. 1245), 225, 261.
Juan de Salisbury, obispo, estudioso de la escuela de Chartres (h. 1110-1180), 124, 193, 215, 218, 220, 224.
Justiniano I, emperador de Oriente (s. VI), 71, 81.
Justino (San), apologista (s. II), 20.

Kant, I, 259.
Kittel, G., 9, 21.
Kleinert, P. 13.
Klenze, O.
Kloeppel, O., 170.
Koch, J., 180.
Kovach, F. J., 259.
Kurdybacha, L., 74.
Külpe, O. 269.

Lactancio, escritor y apologista cristiano (s. III/IV), 20, 24, 30, 75.
Ladner, G., 44, 155.
Landgraf, A. M., 222.
Lazariev, W. N., 38, 40, 44.
Leclerq, G., 74.
Lehman, K., 155, 156.
Lehman Brockhaus, O., 158.
León III Isáurico, emperador de Bizancio (s. VIII), 41, 42, 46.
León V el Armenio, emperador de Bizancio (s. IX), 42.
Lesser, G., 176.
Lobel, E., 226.
Lods, A., 13.
Ludovico Pío, emperador de Oriente y rey de los francos (s. VIII/IX), 103.
Lund, M., 170.
Lutz, E., 244.

Mabillon, J., 200.
Mc Keon, R., 193.
Mandonnet, P., 254, 255, 256, 270, 273.
Manitius, M., 121.
Mansi, J. D., 107, 110.
Marbode, autor de un tratado de poesía (h. 1035-1123), 123, 132.
Mari, G., 123.
Maritain, J., 259.
Martène, E., 184, 212.
Martin, R., 223.
Marx, K., 207.
Mateo de Vendôme, autor de un tratado de poética (n. h. 1130), 123, 125, 127, 129, 130.
Máximo confesor (San), escritor cristiano (580-662), 34, 35.
Maximiliano I, emperador germánico (1459-1519), 174.
Michelis, P. A., 38.
Migne, J. P., editor de las *Patrologías*, 7.
Mignot, J., arquitecto (s. XIV), 161, 187.
Minio-Paluello, L., 226.
Minuncio Félix, apologista cristiano (s. III), 75.
Molè, W., 81.
Monod-Herzen, E., 170.
Montano, R., 8, 18.
Moore, G. F., 13.
Morey, Ch. R., 81.
Mortet, V., 152, 159, 170, 175, 181, 182, 183, 184, 185, 187.
Mössel, E., 170.
Munnyck, M. de, 259.
Müller, H. F., 34.

Necklam, véase: Alexandre Nexkham, 223.
Nennio, historiador, autor de la *Historia Britorum* (s. IX), 76, 77.
Nicéforo, patriarca de Constantinopla (758-829), 48.
Nicéforo Blemmides, teólogo bizantino (s. XIII), 38, 43.
Nicómaco, científico (s. I a. C.), 84.
Nordenfaldk, C., 83.

Notker Labeo, escritor medieval (m. 1022), 132.

Odón (San) de Cluny, abad de Cluny, teórico de la música (s. IX), 132, 146.
Olgiati, F., 259.
Omar II, califa (581-644), 46.
Orígenes, filósofo y teólogo cristiano (185/6-254), 6, 21.
Ostrogorsky, G., 43.

Pablo Apóstol (m. 67), 15, 17.
Pablo Diácono, autor de la *Historia Longobardorum* (740-801), 76.
Panofsky, E., 159, 175, 185, 186, 192.
Parler (Enrique), arquitecto (s. XIV), 171.
Paris (Julio), autor de una recopilación de la obra de Valerio Máximo (s. V), 77.
Paulino de Nola, poeta cristiano (353-431), 75.
Pedro Lombardo, obispo de París, autor de un *Libro de las Sentencias* (1100-1164), 244, 260.
Pérotin, músico (s. XIII), 138.
Petrarca, F., poeta y erudito italiano (1304-1374), 226.
Pierre le Chantre, teólogo francés (s. XII), 159.
Pierre de Roissy, teólogo (s. XII), 181.
Pietzsch, G., 133, 143.
Pipino, rey de los francos (714-768), 74.
Pirenne, H., 73.
Pirrotta, L., 13, 272.
Pirrón, fundador de la escuela escéptica (376-286 a. C.), 192.
Pitágoras, filósofo (570-497 a. C.), 18, 80, 134, 140, 175.
Platón, filósofo (428-348 a. C.), 6, 18, 21, 31, 32, 52, 56, 58, 59, 60, 83, 87, 92, 95, 99, 114, 115, 174, 175, 180, 192, 193, 194, 216, 217, 226, 227, 239, 240, 244, 260, 267, 286, 290, 306, 307, 309, 310, 313, 314, 315.
Plotino, filósofo (h. 203-270), 5, 6, 14, 18, 19, 32, 33, 52, 54, 58, 61, 83, 89, 101, 102, 114, 150, 194, 205, 216, 226, 238, 240, 253, 254, 260, 301, 302, 306, 308, 310.
Plutarco, historiador y moralista (45-125), 20, 310.
Policleto, escultor (s. V a. C.), 238.
Porfirio, obispo de Gaza (s. VIII?), 40.
Posidonio, estoico (h. 135-50 a. C.), 123.
Pouillon, H., 225, 232, 233, 234, 241, 242, 259, 301.
Procopio, historiador bizantino (n. fines del s. V-m. h. 562), 40, 71.
Prudencio, poeta hispano-latino (h. 348-410), 75.
Przeździechi, A., 181.

Quintiliano (Marco Fabio), retórico (h. 35-95), 87, 120.

Rabano Mauro, arzobispo de Maguncia, escritor enciclopédico (776-856), 87, 97, 98, 99, 100, 104, 108.
Raby, F. J. E., 121.
Radulf de Longo Campo (o Longchamp), llamado Ardens, escritor (s. XIII), 120, 121.
Reese, G., 23, 77, 133.
Reginon de Prüm, abad benedictino, teórico de la música (m. 915), 132, 134, 140, 142, 144.
Renan, E., 122.
Ricardo I Corazón de León, rey de Inglaterra (1157-1199), 121.
Ricardo de San Víctor, teólogo y filósofo (m. 1173), 194, 205, 206, 210, 212, 213, 214, 219, 293.
Riegl, A., 59, 81.
Riquier, véase Guiraut Riquier, 122.
Rivius, autor de un tratado de arquitectura (s. XVI), 171.
Robert, A., 13.
Robert Grosseteste, filósofo, teólogo, naturalista de Oxford (1175-1253), 8, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 276, 286, 302, 306.
Robert de Melun, escolástico (m. 1167), 218, 219, 223.
Robertson, A., 133.
Roosvall, J., 170.
Roricher, Mathias, autor de un tratado de arquitectura (s. XV), 161, 170, 174, 188, 190.
Rostowtzeff, M., 81.
Rudolf de St. Trond, benedictino, abad, escritor (1070-1132), 133.

Sauer, J., 154.
Savonarola, predicador dominico (1452-1498), 289.
Schapiro, M., 60, 149, 157, 197, 266.
Schäfke, R., 133.
Schepps, G., 129.
Schiller, F., 314.
Schlosser, J. V., 97, 152, 200.
Schnitzer, J., 289.
Schrade, L., 83.
Schmuttermayer, Hans, autor de un tratado de arquitectura de 1490, 170.
Schütz, L., 259.
Schwarzlose, K., 41, 43, 44.
Seudo-Dionisio (o Seudo-Areopagita), escritor anónimo del siglo V, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 44, 46, 58, 61, 62, 100, 101, 102, 113, 114, 150, 194, 196, 205, 226, 237, 238, 239, 252, 253, 254, 260, 261, 263, 268, 273, 293, 301, 302, 310.
Sicardus, obispo de Cremona, 155.
Sidonio (Apolinar), poeta latino (430-h. 472), 75.
Silvestre II, véase Gerbert de Aurillac, 175, 193.
Silvestre (Bernardo) de Tours, filósofo (s. XII).
Simson, O. V., 180, 216.
Sínodo de Arrás, en 1025, 102, 111.
Sínodo de Francfort, en 794 y 816, 42, 97, 102, 110.
Sínodo de Maguncia, en 813, 97.
Sínodo de París, en 825, 103.
Sínodo de Tours, en 813, 97, 98, 99, 107.
Sínodo de Aquisgrán, en 811, 97, 98, 99.

Sleumer, A., 90.
Sócrates, filósofo (468-399 a. C.), 18, 283.
Stornaloco, matemático de Pisa (s. XIV), 171.
Strecker, K., 220.
Strózewski, W., 259.
Strzyglowski, J., 81.
Suger, abad de St. Denis (1081-1151), 159, 186, 217.
Svoboda, K., 52.
Swift, E. S., 81.

Tácito, historiador romano (55-120), 46.
Tatarkiewicz, W., 191.
Teodorico de Campo, autor de un tratado de música, 144.
Teodorico el Grande, rey de los ostrogodos (455-526), 83.
Teodoro Estudita, monje y abad del cenobio de Studion, teólogo (759-828).
Teófilo, emperador bizantino (829-842), 42, 45.
Teófilo Presbítero, autor de un tratado de técnicas artísticas (s. X?), 147, 180, 187, 189.
Tertuliano, apologista cristiano (h. 155-h. 220), 6, 14, 17, 24, 30, 75, 305.
Théry, G., 34.
Thomae, W., 170.
Thurot, Ch., 130.
Tixeront, J., 13.
Tolstoy, L., 312.
Tomás (Santo) de Aquino, filósofo (1225-1274), 7, 8, 34, 132, 192, 226, 244, 248, 252, 253, 255, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 279, 285, 286, 288, 293, 294, 300, 301, 303, 304, 306, 307, 308, 310, 311.
Tomás de Citeaux, monje cisterciense (s. XII), 194, 196, 199.
Tomás Gallo, abad de Verceil (s. XIII), 194.
Tomás de York, filósofo (s. XIII), 239.
Troeltsch, E., 54, 57.

Uguccio de Pisa, decretalista y filósofo (s. XII), 219.
Ulrico Engelberti de Estrasburgo, filósofo (s. XIII), 252, 253, 254, 255, 257, 258, 263.
Überwasser, W., 170.

Valerio Máximo, historiador romano (s. I), 77.
Valla, G., 226.
Vallet, P., 259.
Velte, M., 170.
Villard de Monnecourt, arquitecto francés (s. XIII), 157, 161, 175, 176, 177, 178, 179, 188.
Virgilio, poeta romano (71-19 a. C.), 75.
Vitelio, filósofo y estudioso (s. XIII), 8, 275, 277, 278, 279, 280, 281, 289, 303, 315.
Vitruvio, arquitecto de la época de Augusto (s. I), 98, 153, 155, 174, 306.
Vogt, A., 74.

Walafrido Strabo, escritor (s. VIII), 103, 111, 155.
Walberg, E., 185.
Walicki, M.
Webb, C., 224.
Wigand, E., 81.
Welletz, E., 133.
Westphal, E., 132.
Wilpert, J., 81.
Witzel, K., 170.
Worringer, W., 81, 152.
Wright, Th., 223.
Wulf, M. de, 259.
Wulff, F., 185.
Wulff, O., 40.

Yazid I, califa, 46.
Yazid II, califa, 46.

Zamora Juan Idi, franciscano español, teórico de la música (s. XIII), 132, 143, 144.
Zöckler, O., 288.

Índice de ilustraciones

1. Corte transversal de la iglesia de Santa Sofía de Constantinopla (según O. Schubert) 162
2. Corte de la Capella Palatina de Aquisgrán (según O. Schubert) 163
3. La iglesia de San Vitale de Ravena (según L. Niemojewski) 164
4. Proyección horizontal de la iglesia de St. Galen 165
5. Proyección horizontal de la catedral de Worm 166
6. Fachada de la iglesia de Nôtre Dame de París 167
7. Sección transversal de la iglesia de San Petronio de Bolonia (según una lámina de 1592) 168
8. Corte de la catedral de Milán (según un dibujo por Stornaloco, de 1391) 169
9. Zócalos de columna gótica construidos en base al círculo, cuadrado y triángulo (según modelos para los orfebres de Basilea, h. 1500, por M. Ueberwasser) 171
10. Baldoquinos góticos construidos en base al triángulo y cuadrado (de los modelos para los orfebres de Basilea, h. 1500, por M. Ueberwasser) 171
11. Estructura de altares góticos (de los modelos para los orfebres de Basilea, h. 1500, por M. Ueberwasser) 172
12. Proyección y estructura de un baldoquino gótico dodecágono (de los modelos para los orfebres de Basilea, h. 1500, por M. Ueberwasser) 172
13-17. Dibujos por Villard de Honnecourt (dib. 13, 14, 16 y 17 provienen de manuscritos de la Biblioteca Nacional de París; dib. 15 según Hahnloser) 176

Índice general

Páginas

I. LA ESTETICA DE LA ALTA EDAD MEDIA 5

a) LA ESTETICA DE ORIENTE 5

1. Condiciones de desarrollo 5
2. La estética de la Sagrada Escritura 8
   A) Textos de la Sagrada Escritura 15
3. La estética de los Padres griegos de la Iglesia 17
   B) Textos de los Padres griegos de la Iglesia 24
4. La estética de Seudo-Dionisio 30
   C) Textos de Seudo-Dionisio 36
5. La estética bizantina 38
   D) Textos de los teólogos bizantinos 47

b) LA ESTETICA DE OCCIDENTE 51

1. La estética de San Agustín 51
   E) Textos de San Agustín 62
2. Condiciones del futuro desarrollo 71
   A) Condiciones políticas 71
   B) La literatura 75
   C) La música 77
   D) Las artes plásticas 80
3. De Boecio a San Isidoro 83
   F) Textos de Boecio, Casiodoro y San Isidoro 90
4. La estética carolingia 97
   G) Textos de los estudiosos del período carolingio 104
5. Resumen de la estética de la Alta Edad Media 113

II. LA ESTETICA DE LA BAJA EDAD MEDIA 117

1. Condiciones de desarrollo 117
2. La poética 120
   H) Textos de la poética medieval 128

Páginas

3. La teoría de la música 132
I. Textos de la teoría medieval de la música 139
4. La teoría de las artes plásticas 147
J) Textos de la teoría medieval de las artes plásticas 180
5. Evaluación de la teoría de artes. Programa de la estética filosófica 188
6. La estética de los cistercienses 194
K) Textos de los cistercienses 198
7. La estética de los Victorianos 201
L) Textos de los Victorianos 207
8. La estética de la escuela de Chartres y de otras escuelas del siglo XII 215
M) Textos de la escuela de Chartres y de otras escuelas del siglo XII 220
9. Comienzos de la estética escolástica 225
N) Textos de Guillermo de Auvergne y de la *Summa Alexandri* 232
10. La estética de Roberto Grosseteste 237
O) Textos de Roberto Grosseteste 240
11. La estética de San Buenaventura 244
P) Textos de San Buenaventura 248
12. La estética de Alberto Magno y de Ulrico de Estrasburgo 252
R) Textos de Alberto Magno y de Ulrico de Estrasburgo 255
13. La estética de Santo Tomás de Aquino 259
S) Textos de Santo Tomás de Aquino 269
14. La estética de Alhazen y Vitelio 275
T) Textos de Alhazen y Vitelio 280
15. La estética de la escolástica tardía 285
U) Textos de Duns Escoto y Guillermo de Occam 289
16. La estética de Dante 293
W) Textos de Dante 296
17. Evaluación de la estética medieval 299
18. La estética de la Antigüedad y del Medievo 306
19. La estética antigua y la nueva 311

Índice onomástico 317
Índice de ilustraciones 323